Л.С. Выготский

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Издательство «Искусство», Москва 1968

Комментарий Л.С. Выготского, Вяч. Вс. Иванова
Общая редакция Вяч. Вс. Иванова
Издание 2-е, исправленное и дополненное

Лев Семенович Выготский (1896 — 1934) — выдающийся советский ученый, внесший значительный вклад в развитие психологической науки XX века. Л. С. Выготский разрабатывал вопросы общей, детской и генетической психологии, дефектологии и психопатологии, рассматривая психику в развитии и с социальной точки зрения. Велика заслуга Л. С. Выготского в деле борьбы с идеалистическими течениями в психологии.

«Психология искусства», написанная еще в 1925 году и вышедшая первым изданием в 1965 году в издательстве «Искусство», завоевала всеобщее признание и является одной из фундаментальнейших работ, характеризующих развитие советской теории искусства.

Настоящее, второе и расширенное, издание книги Л. С. Выготского является первым томом в серии публикаций «Из истории советской эстетики и теории искусства», В дальнейшем издательство предполагает издать в этой же серии сборники работ В. Ф. Асмуса, М. М. Розенталя, П. Г. Богатырева, И, А. Ильина, М, А, Лифшица и других авторов.

ОГЛАВЛЕНИЕ:

ПРЕДИСЛОВИЕ … 15

К МЕТОДОЛОГИИ ВОПРОСА
ГЛАВА I. ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА ИСКУССТВА … 21

КРИТИКА
ГЛАВА II. ИСКУССТВО КАК ПОЗНАНИЕ … 45
ГЛАВА III. ИСКУССТВО КАК ПРИЕМ … 73
ГЛАВА IV. ИСКУССТВО И ПСИХОАНАЛИЗ … 95

АНАЛИЗ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ РЕАКЦИИ
ГЛАВА V. АНАЛИЗ БАСНИ … 117
ГЛАВА VI. «ТОНКИЙ ЯД». СИНТЕЗ … 154
ГЛАВА VII. ЛЕГКОЕ ДЫХАНИЕ» … 187
ГЛАВА VIII. ТРАГЕДИЯ О ГАМЛЕТЕ, ПРИНЦЕ ДАТСКОМ … 209

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА
ГЛАВА IX. ИСКУССТВО КАК КАТАРСИС … 249
ГЛАВА X. ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА …275
ГЛАВА XI. ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ … 304

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

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

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

Заняв скромную должность младшего научного сотрудника (тогда говорили: сотрудника 2-го разряда), Выготский буквально с первых дней своего пребывания в институте развил поразительную энергию: он выступает с множеством докладов и в институте и в других научных учреждениях Москвы, читает лекции студентам, развертывает с небольшой группой молодых психологов экспериментальную работу и очень много пишет. Уже в

начале 1925 года он публикует блестящую, до сих пор не утратившую своего значения статью «Сознание как проблема психологии поведения»*, а в 1926 году выходит его первая большая книга «Педагогическая психология» и почти одновременно — экспериментальное исследование, посвященное изучению доминантных реакций**.

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

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

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

Читателю-искусствоведу не трудно воспроизвести исторический контекст этой книги.

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

Если сопоставить книгу Выготского с другими работами по искусству начала 20-х годов, то нельзя ,не увидеть, что она занимает среди них особое место. Автор обращается в ней к классическим произведениям — *к* басне, новелле, трагедии Шекспира. Его внимание сосредоточивается не на спорах о формализме и символизме, футуристах и о левом фронте. Главный вопрос, который он ставит перед собой, имеет гораздо более общий, более широкий смысл: что делает произведение художест-

* Сб. «Психология и марксизм», Л. — М., 1925.

** Сб, «Проблемы современной психология». Л., 1926.

венным, что превращает его б творение искусства? Это действительно фундаментальный вопрос, игнорируя который нельзя по-настоящему оценить новые явления, возникающие в искусстве.

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

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

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 737.

критике которого он посвящает целую главу своей книги («Искусство как прием»).

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

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

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

Анализ структуры художественного произведения и составляет главное содержание «Психологии искусства» Выготского. Обычно анализ структуры связывается в нашем сознании с представлением об анализе чисто формальном, отвлеченном от содержания произведения. Но у Выготского анализ структуры не отвлекается от содержания, а *проникает* в него. Ведь содержание художественного произведения — это не материал, не фабула; его *действительное* содержание есть действенное его содержание — то, что определяет специфический характер

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 33, стр. 191 — 192.

эстетического переживания, им вызываемого. Так понимаемое содержание не просто вносится в произведение извне, а *созидается* в нем художником. Процесс созидания этого содержания и кристаллизуется, откладывается в структуре произведения, подобно тому как, скажем, физиологическая функция откладывается в анатомии органа.

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

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

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

Одна из заслуг Л. С. Выготского — блестящий анализ преодоления «прозаизма» языкового материала, воз-

вышения его функций в структуре творений художественной литературы. Но это только один план анализа, абстрагирующийся от главного, что несет в себе структура произведения. Главное — это движение, которое Выготский называет движением «противочувствования». Оно-то и создает воздейственность искусства, порождает его специфическую функцию.

«Противочувствование» состоит в том, что эмоциональное, аффективное содержание произведения развивается в двух противоположных, но стремящихся к одной завершающей точке направлениях. В этой завершающей точке наступает как бы короткое замыкание, разрешающее аффект: происходит преобразование, просветление чувства.

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

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

Как известно, «Психология искусства» не издавалась при жизни автора. Можно ли видеть в этом только случайность, только результат неблагоприятного стечения обстоятельств? Это малоправдоподобно. Ведь за немногие годы после того, как была написана «Психология искусства», Выготский опубликовал около ста работ, в том числе ряд книг, начиная с «Педагогической психоло-

гии» (1926) и кончай последней, посмертно вышедшей книгой «Мышление и речь» (1934). Скорее это объясняется внутренними мотивами, в силу которых Выготский почти не возвращался к теме об искусстве*.

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

Л. С. Выготский ясно видел эту незавершенность, недосказанность. Начиная главу, посвященную изложению своих позитивных взглядов — теории катарсиса, он предупреждает: «Раскрытие содержания этой формулы искусства как катарсиса мы оставляем за пределами этой работы...» Для этого, пишет он, нужны дальнейшие исследования в области различных искусств. Но речь шла, конечно, не просто о распространении уже найденного на более широкую сферу явлений. В той единственной позднейшей статье по психологии творчества актера, которая упоминалась выше (она была написана в 1932г.), Л. С. Выготский подходит не только к новой области искусства, но подходит к ней и с новых позиций — с позиций общественно-исторического понимания психики человека, которые только намечались в ранних трудах.

Слишком краткая и к тому же посвященная специальному вопросу о сценических чувствах, эта статья ограничивается в отношении более широких проблем психологии искусства лишь некоторыми общими теоретическими положениями. Однако положения эти — большого значения. Они открывают ретроспективно то, что в «Психологии искусства» содержится в не явной еще форме.

Законы сцепления и преломления сценических чувств должны раскрываться, пишет Выготский, раньше всего в плане исторической, а не натуралистической (биологической) психологии. Выражение чувств актера осуществляет общение и становится понятным, лишь будучи включено в более широкую *социально-психологическую*

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

систему; в ней только и может осуществить Искусство свою функцию.

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

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

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

За сорок лет, истекших после того как «Психология искусства» была написана, советскими психологами было сделано многое — и вместе с Л. С. Выготским и вслед за ним. Поэтому сейчас некоторые психологические положения его книги должны быть интерпретированы уже иначе — с позиций современных психологических представлений о человеческой деятельности и человеческом сознании. Эта задача, однако, требует специального исследователя и, разумеется, не может быть решена в рамках краткого предисловия.

Многое в книге Выготского уже отброшено временем. Но ни от какой научной книги нельзя ждать истины в последней инстанции, нельзя требовать окончательных — на все времена — решений. Нельзя этого требовать и от книг Выготского. Важно другое: что труды Выготского до сих пор сохраняют научную актуальность, переиздаются и продолжают привлекать к себе внимание читателей. О многих ли исследованиях из числа тех, на которые в двадцатые годы ссылался Выготский, можно это сказать? Об очень немногих. И это подчеркивает значительность научно-психологических идей Выготского.

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

А. Н. Леонтьев

* Л. С Выготский, К вопросу о психологии творчества актера. — В кн.: П. М. Якобсон, Психология сценических чувств актера, М., 1936, стр. 204.

** Там же, стр. 211.

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

...Того, к чему способно тело, до сих пор никто еще не определил... Но, говорят, из одних лишь законов природы, поскольку она рассматривается исключительно как телесная, невозможно было бы вывести причины архитектурных здании, произведений живописи и тому подобного. Что производит одно только человеческое искусство, и тело человеческое не могло бы построить какой-либо храм, если бы оно не определялось и не руководствовалось душою, но я показал уже, что они не знают, к чему способно тело, и что можно вывести из одного только рассмотрения его природы...

Бенедикт Спиноза

Этика, ч. III, теорема 2, схолия

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящая книга возникла как итог ряда мелких и более или менее крупных работ в области искусства и психологии. Три литературных исследования — о Крылове, о Гамлете[1] и о композиции новеллы — легли в основу моих анализов, как и ряд журнальных статей и заметок[2]*. Здесь в соответствующих главах даны только краткие итоги, очерки, суммарные сводки этих работ, потому что в одной главе дать исчерпывающий анализ Гамлета невозможно, этому надо посвятить отдельную книгу. Искание выхода за шаткие пределы субъективизма одинаково определило судьбы и русского искусствоведения и русской психологии за эти годы. Эта тенденция к объективизму, к материалистически точному естественнонаучному знанию в обеих областях создала настоящую книгу.

С одной стороны, искусствоведение все больше и больше начинает нуждаться в психологических обоснованиях. С другой стороны, и психология, стремясь объяснить поведение в целом, не может не тяготеть к сложным проблемам эстетической реакции. Если присоединить сюда тот сдвиг, который сейчас переживают обе науки, тот кризис объективизма, которым они захвачены, — этим будет определена до конца острота нашей темы. В самом деле, сознательно или бессознательно традиционное искусствоведение в основе своей всегда имело психологические предпосылки, но старая популярная психология перестала удовлетворять по двум причинам: во-первых, она была годна еще, чтобы питать всяческий субъективизм В эстетике, но объективные те-

чения нуждаются в объективных предпосылках; во-вторых, идет новая психология и перестраивает фундамент всех старых так называемых «наук о духе». Задачей нашего исследования и был пересмотр традиционной психологии искусства и попытка наметить новую область исследования для объективной психологии — поставить проблему, дать метод и основной психологический объяснительный принцип, и только.

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

Мы поэтому оставляем в стороне спор о психологизме в эстетике и о границах, разделяющих эстетику и чистое искусствознание. Вместе с Липпсом мы полагаем, что эстетику можно определить как дисциплину прикладной психологии, однако нигде не ставим этого вопроса в целом, довольствуясь защитой методологической и принципиальной законности психологического рассмотрения искусства наряду со всеми, другими, указанием на его существенную важность[3*], поисками его места в системе марксистской науки об искусстве. Здесь путеводной нитью служило нам то общеизвестное положение марксизма, что социологическое рассмотрение искусства не отменяет эстетического, а, напротив, настежь открывает перед ним двери и предполагает его, по словам Плеханова, как свое дополнение. Эстетическое же обсуждение искусства, поскольку оно хочет не порывать с марксистской социологией, непременно должно быть обосновано социально-психологически. Можно легко показать, что и те искусствоведы, которые совершенно справедливо отграничивают свою область от эстетики, неизбежно вносят в разработку основных понятий и проблем искусства некритические, произвольные и шаткие психологические аксиомы. Мы разделяем с Утицом его взгляд, что искусство выходит за пределы эстетики и даже имеет принципиально отличные от эстетических ценностей черты, но что оно начинается в эстетической стихии, не растворяясь в ней до конца. И для нас поэтому ясно, что психология искусства должна иметь отношение и к эстетике, не упуская из виду границ, отделяющих одну область от другой.

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

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

Мы пытаемся изучать чистую и безличную психологию искусства[6] безотносительно к автору и читателю, исследуя только форму и материал искусства. Поясним: по одним басням Крылова мы никогда не восстановим его психологии; психология его читателей была разная — у людей XIX и XX столетия и даже у различных групп, классов, возрастов, лиц. Но мы можем, анализируя басню, вскрыть тот психологический закон, который положен в ее основу, тот механизм, через который она действует, — и это мы называем психологией басни. На деле этот закон и этот механизм нигде не действовали в своем чистом виде, а осложнялись целым рядом явлений и про-

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

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

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

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

ГЛАВА I. ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА ИСКУССТВА

«Эстетика сверху» и «эстетика снизу». Марксистская теория искусства и психология. Социальная и индивидуальная психология искусства. Субъективная и объективная психология искусства. Объективно-аналитический метод, его применение.

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

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

Такого же мнения придерживается Фолькельт: «Эстетический объект... приобретает свой специфический эстетический характер лишь через восприятие, чувство и фантазию воспринимающего субъекта» (161, S. 5).

В последнее время к психологизму начали склоняться и такие исследователи, как Веселовский (26, стр. 222). И общую мысль довольно верно выразили слова Фолькельта: «В основание эстетики должна быть положена психология» (117, стр. 192). «...Ближайшей, настоятельнейшей задачей эстетики в настоящее время являются, конечно, не метафизические построения, а подробный и тонкий психологический анализ искусства» (117, стр. 208).

Противоположного мнения придерживались все столь сильные в последнее десятилетие в немецкой философии антипсихологические течения, общую сводку которых можно найти в статье Г. Шпета (см. 135). Спор между сторонниками одной и другой точки зрения велся главным образом при помощи отрицательных аргументов. Каждая идея защищалась слабостью противоположной, а основательная бесплодность одного и другого направления делали этот спор затяжным и оттягивали практическое разрешение его.

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

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

В области эстетики сверху все сильнее и сильнее начинает утверждаться сознание необходимости социологического и исторического базиса для построения всякой эстетической теории. Все яснее начинает сознаваться та мысль, что искусство может сделаться предметом научного изучения только тогда, когда оно будет рассматриваться как одна из жизненных функций общества[9] в неотрывной связи со всеми остальными областями социальной жизни, в его конкретной исторической обусловленности. Из социологических направлений теории искусства всех последовательнее и дальше идет теория исторического материализма, которая пытается построить научное рассмотрение искусства на основе тех же самых принципов, которые применяются для изучения всех форм и явлений общественной жизни [10]. С этой точки зрения искусство рассматривается обычно как одна из форм идеологии, возникающая, подобно всем остальным формам, как надстройка на базисе экономических и производственных отношений. И совершенно понятно, что поскольку эстетика снизу всегда была эстетикой эмпирической и позитивной — постольку марксистская теория искусства обнаруживает явные тенденции к тому, чтобы вопросы теоретической эстетики свести к психологии. Для Луначарского эстетика является просто одной из отраслей психологии. «Было бы, однако, поверхностным утверждать, что искусство не обладает своим собственным законом развития. Течение воды определяется руслом и берегами его: она то расстилается мертвым прудом, то стремится в спокойном течении, то бурлит и пенится по каменистому ложу, то падает водопадами, поворачивается направо или налево, даже круто загибает назад, но, как ни ясно, что течение ручья определяется железной необходимостью внешних условий, все же сущность его определена законами гидродинамики, законами, которых мы не можем познать из внешних условий потока, а только из знакомства с самой водою» (70, стр. 123 — 124).

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

Совершенно ясно разграничивает обе точки зрения Плеханов в своих исследованиях искусства, указывая,

что психологические механизмы, определяющие собой эстетическое поведение человека, всякий раз определяются в своем действии причинами социологического порядка. Отсюда совершенно ясно, что изучение действия этих механизмов и составляет предмет психологии, в то время как исследование их обусловленности составляет предмет социологического исследования. *«Природа человека* делает то, что у него *могут быть* эстетические вкусы и понятия. *Окружающие его условия* определяют собою переход этой *возможности в действительность;* ими объясняется то, что данный общественный человек (то есть данное общество, данный народ, данный класс) имеет *именно эти* эстетические вкусы и понятия, *а не другие...»* (87, стр. 46). Итак, в различные эпохи общественного развития человек получает от природы различные впечатления, потому что он смотрит на нее с различных точек зрения.

Действие общих законов психологической природы человека не прекращается, конечно, ни в одну из этих эпох. Но так как в разные эпохи «в человеческие головы попадает совсем неодинаковый материал, то не удивительно, что и результаты его обработки совсем не одинаковы» (87, стр. 56). «...В какой мере психологические законы могут служить ключом к объяснению истории идеологии вообще и истории искусства в частности. В психологии людей семнадцатого века начало антитезы играло такую же роль, как и в психологии наших современников. Почему же наши эстетические вкусы противоположны вкусам людей семнадцатого века? Потому что мы находимся в совершенно ином положении. Стало быть, мы приходим к уже знакомому нам выводу: психологическая природа человека делает то, что у него могут быть эстетические понятия, ;и что Дарвиново *начало антитезы* (Гегелево *«противоречие»)* играет чрезвычайно важную, до сих пор недостаточно оцененную роль в механизме этих понятий. Но почему данный общественный человек имеет именно эти, а не другие вкусы; отчего ему нравятся именно эти, а не другие предметы — это зависит от окружающих условий» (87, стр. 54).

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

На примере Гюго, Берлиоза и Делакруа он показывает, как психологический романтизм эпохи породил в трех разнородных областях — живописи, поэзии и музыке — три различные формы идеологического романтизма (89, стр. 76 — 78). В формуле, предложенной Плехановым для выражения отношения базиса и надстройки, мы различаем пять последовательных моментов:

1) состояние производительных сил;
2) экономические отношения;
3) социально-политический строй;
4) психика общественного человека;
5) различные идеологии, отражающие в себе свойства этой психики (89, стр. 75).

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

Таким образом, на месте прежней вражды мы находим намечающиеся примирение и согласование психологического и антипсихологического направлений в эстетике, размежевание между ними области исследования на основе марксистской социологии. Эта система социологии — философия исторического материализма — меньше всего склонна, конечно, объяснить что-либо из психики человека, как из конечной причины. Но в такой же мере она не склонна отвергать или игнорировать эту психику и важность ее изучения, как посредствующий механизм, при помощи которого экономические отношения и социально-политический строй творят ту или иную идеологию. При исследовании сколько-нибудь сложных форм искусства эта теория положительно настаивает на необходимости изучения психики, так как расстояние между экономическими отношениями и идеологической формой становится все большим и большим и искусство уже не может быть объяснено непосредственно из экономических отношений. Это имеет в виду Плеханов, когда сравнивает танец австралийских женщин и менуэт XVIII века. «Чтобы понять танец австралийской туземки, достаточно знать, какую роль играет собирание женщинами корней дикорастущих растений в жизни австралийского племени. А чтобы понять, скажем, менуэт, совершенно недостаточно знания эко-

номики Франции XVIII столетия. Тут нам приходится иметь дело с танцем, выражающим собою *психологию непроизводительного класса...* Стало быть, *экономический* «фактор» уступает здесь честь и место *психологическому.* Но не забывайте, что само появление непроизводительных классов в обществе есть продукт его экономического развития» (89, стр. 65).

Таким образом, марксистское рассмотрение искусства, особенно в его сложнейших формах, необходимо включает в себя и изучение психофизического действия художественного произведения[11]*.

Предметом социологического изучения может быть либо идеология сама по себе, либо зависимость ее от тех или иных форм общественного развития, но никогда социологическое исследование само по себе, не дополненное исследованием психологическим, не в состоянии будет вскрыть ближайшую причину идеологии — психику общественного человека. Чрезвычайно важно и существенно для установления методологической границы между обеими точками зрения выяснить разницу, отличающую психологию от идеологии.

С этой точки зрения становится совершенно понятной та особая роль, которая выпадает на долю искусства как совершенно особой идеологической формы, имеющей дело с совершенно своеобразной областью человеческой психики. И если мы хотим выяснить именно это своеобразие искусства, то, что выделяет его и его действия из всех остальных идеологических форм, — мы неизбежно нуждаемся в психологическом анализе. Все дело в том, что искусство систематизирует совсем особенную сферу психики общественного человека — именно сферу его чувства. И хотя за всеми сферами психики лежат одни и те же породившие их причины, но, действуя через разные психические Verhaltensweisen, они вызывают к жизни и разные идеологические формы.

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

ний и вопросов, которые были неизвестны прежней методологии психологической эстетики вовсе. И самым существенным из этих новых затруднений оказывается вопрос о разграничении социальной и индивидуальной психологии при изучении вопросов искусства. Совершенно очевидно, что прежняя точка зрения, не допускавшая сомнений в вопросе о размежевании этих двух психологических точек зрения, ныне должна быть подвергнута основательному пересмотру. Мне думается, что обычное представление о предмете и материале социальной психологии окажется неверным в самом корне при проверке его с новой точки зрения. В самом деле, точка зрения социальной психологии или психологии народов, как ее понимал Вундт, избирала предметом своего изучения язык, мифы, обычаи, искусство, религиозные системы, правовые и нравственные нормы. Совершенно ясно, что с точки зрения только что приведенной это все уже не психология: это сгустки идеологии, кристаллы. Задача же психологии заключается в том, чтобы изучить самый раствор, самое общественную психику, а не идеологию. Язык, обычаи, мифы — это все результат деятельности социальной психики, а не ее процесс. Поэтому, когда социальная психология занимается этими предметами, она подменяет психологию идеологией. Очевидно, что основная предпосылка прежней социальной психологии и вновь возникающей коллективной рефлексологии, будто психология отдельного человека непригодна для уяснения социальной психологии, окажется поколебленной новыми методологическими допущениями.

Бехтерев утверждает: «...очевидно, что психология отдельных лиц не пригодна для уяснения общественных движений...» (18, стр. 14). На такой же точке зрения стоят и другие социальные психологи, как Мак-Дауголл, Лебон, Фрейд и другие, рассматривающие социальную психику как нечто вторичное, возникающее из индивидуальной. При этом предполагается, что есть особая индивидуальная психика, а затем уже из взаимодействия этих индивидуальных психологии возникает коллективная, общая для всех данных индивидуумов. Социальная психология при этом возникает как психология собирательной личности, на манер того, как толпа собирается из отдельных людей, хотя имеет и свою надличную психологию. Таким образом, немарксистская социальная психология понимает социальное грубо эмпирически, непременно как толпу, как коллектив, как отношение к дру-

гим людям. Общество понимается как объединение людей, как добавочное условие деятельности одного человека. Эти психологи не допускают мысли, что в самом интимном, личном движении мысли, чувства и т. п. психика отдельного лица все же социальна и социально обусловлена. Очень нетрудно показать, что психика отдельного человека именно и составляет предмет социальной психологии. Совершенно неверно мнение Г. Челпанова, очень часто высказываемое и другими, что специально марксистская психология есть психология социальная, изучающая генезис идеологических форм по специально марксистскому методу, заключающемуся в изучении происхождения указанных форм в зависимости от изучения социального хозяйства, и что эмпирическая и экспериментальная психология марксистской стать не может, как не может стать марксистской минералогия, физика, химия и т. п. В подтверждение Челпанов ссылается на восьмую главу «Основных вопросов марксизма» Плеханова, где говорится совершенно ясно о происхождении идеологии. Скорее верна как раз обратная мысль, именно та, что индивидуальная (resp. эмпирическая и экспериментальная) психология только и может стать марксистской. В самом деле, раз мы отрицаем существование народной души, народного духа и т. п., то как можем мы отличить общественную психологию от личной. Именно психология отдельного человека, то, что у него есть в голове, это и есть психика, которую изучает социальная психология. Никакой другой психики нет. Все другое есть или метафизика или идеология, поэтому утверждать, что эта психология отдельного человека не может стать марксистской, то есть социальной, как минералогия, химия и т. п., значит не понимать основного утверждения Маркса, что «человек есть в самом буквальном смысле zoon politicon*), не только животное, которому свойственно общение, но животное, которое только в обществе и может обособляться» (1, стр. 710). Считать психику отдельного человека, то есть предмет экспериментальной и эмпирической психологии, столь же внесоциальной, как предмет минералогии, — значит стоять на прямо противоположной марксизму позиции. Не говоря уже о том, что и физика, и химия, и минералогия, конечно же, могут быть марксистскими и

* Общественное животное (Аристотель, Политика, т. I, гл. 1).

антимарксистскими, если мы под наукой будем разуметь не голый перечень фактов и каталогов зависимостей, а более крупно систематизированную область познания целой части мира.

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

Но не только из теоретических соображений выясняется неправильность прежней точки зрения; она обнаруживается гораздо ярче из практического опыта самой же социальной психологии. Вундт, устанавливая происхождение продуктов социального творчества, вынужден в конечном счете обратиться к творчеству одного индивида (162, стр. 593). Он говорит, что творчество одного индивида может быть признано со стороны другого адекватным выражением его собственных представлений и аффектов, а потому множество различных лиц могу быть в одинаковой мере творцами одного и того же представления. Критикуя Вундта, Бехтерев совершенно правильно показывает, что «в таком случае, очевидно, не может быть социальной психологии, так как при этом для нее не открывается никаких новых задач, кроме тех, которые входят и в область психологии отдельных лиц» (18, стр. 15). И в самом деле, прежняя точка зрения, будто существует принципиальное различие между процессами и продуктами народного и личного творчества, кажется ныне единодушно оставленной всеми. Сейчас никто не решился бы утверждать, что русская былина, записанная со слов архангельского рыбака, и пушкинская поэма, тщательно выправленная им в черновиках, суть продукты различных творческих процессов. Факты показывают как раз обратное: точное изучение устанавливает, что разница здесь чисто количественная; с одной стороны, если сказитель былины не передает ее совершенно в таком же виде, в каком он получил ее от предшественника, а вносит в нее некоторые изменения, сокращения, дополнения, перестановку слов и частей, то он уже является автором данного варианта, пользующимся готовыми схемами и шаблонами народной поэзии; совершенно ложно то представление, будто народная поэзия возникает безыскусственно и со-

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

Если бы мы захотели расчесть, что в каждом литературном произведении создано самим автором и что получено им в готовом виде от литературной традиции, мы очень часто, почти всегда, нашли бы, что на долю личного авторского творчества следует отнести только выбор тех или иных элементов, их комбинацию, варьирование в известных пределах общепринятых шаблонов, перенесение одних традиционных элементов в другие системы [12] и т. п. Иначе говоря, и у архангельского сказителя и у Пушкина мы всегда можем обнаружить наличие обоих моментов — и личного авторства и литературных традиций. Разница только в количественном соотношении обоих этих моментов. У Пушкина выдвигается вперед момент личного авторства, у сказителя — момент литературной традиции. Но оба они напоминают, по удачному сравнению Сильверсвана, пловца, плывущего по реке, течение которой относит его в сторону. Путь пловца, как и творчество писателя, будет всякий раз равнодействующей двух сил — личных усилий пловца и отклоняющей силы течения.

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

гих авторов, должна получить совершенно другое значение.

Вслед за Сигеле, Де-ля-Грассери, Росси и другими я склонен думать, что следует различать социальную и коллективную психологию, но только признаком различения той и другой я склонен считать не выдвигаемый этими авторами, а существенно иной. Именно потому, что различие основывалось на степени организованности изучаемого коллектива, это мнение не оказалось общепринятым в социальной психологии.

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

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

Таким образом, вместо социальной и индивидуальной психологии следует различать социальную и коллективную психологию. Различение социальной и индивидуальной психологии в эстетике падает так же, как различение между нормативной и описательной эстетикой, потому что, как совершенно правильно показал Мюнстерберг, историческая эстетика была связана с социальной психологией, а нормативная эстетика — с индивидуальной (см. 155).

Гораздо важнее оказывается различение между субъективной и объективной психологией искусства. Различие интроспективного метода в приложении к исследованию эстетических переживаний совершенно явно обнаруживается из отдельных свойств этих переживаний. По самой своей природе эстетическое переживание остается непонятным и скрытым в своем существе и протекании от субъекта. Мы никогда не знаем и не понимаем, почему нам понравилось то или иное произведение. Все, что мы придумываем для объяснения его действия, является позднейшим примышлением, совершенно явной рационализацией бессознательных процессов. Самое же существо переживания остается загадочным для нас. Искусство в том и состоит, чтобы скрывать искусство, как говорит французская пословица. Поэтому психология пыталась подойти к решению своих вопросов экспериментально, но все методы экспериментальной эстетики — и так, как они применялись Фехнером (метод выбора, установки и применения), и так, как они одобрены у Кюльпе (метод выбора, постепенного изменения и вариации времени) (см. 147), — в сущности, не могли выйти из круга самых элементарных и простейших эстетических оценок.

Подводя итоги развитию этой методики, Фребес приходит к очень плачевным выводам (142, S. 330). Гаман и Кроче подвергли ее суровой критике, а последний прямо называл эстетической астрологией (см. 30; 62).

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

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

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

Тот кризис, который переживает сейчас всемирная психология, расколол, грубо говоря, на два больших лагеря всех психологов. С одной стороны, мы имеем группу психологов, ушедших еще глубже в субъективизм, чем прежде (Дильтей и др.). Это психология, явно склоняющаяся к чистому бергсонизму. С другой стороны, в самых разных странах, от Америки до Испании, мы видим самые различные попытки создания объективной психологии. И американский бихевиоризм, и немецкая гештальтпсихология, и рефлексология, и марксистская психология — все это попытки, направляемые одной общей тенденцией современной психологии к объективизму. Совершенно ясно, что вместе с коренным пересмотром всей методологии прежней эстетики эта тенденция к объективизму охватывает и психологию эстетическую. Таким образом, величайшей проблемой этой психологии является создание объективного метода и системы психологии искусства. Сделаться объективной — это вопрос

существования или гибели для всей этой области знания. Для того чтобы подойти к решению этого вопроса, необходимо точнее наметить, в чем именно заключается психологическая проблема искусства, и тогда только перейти к рассмотрению ее методов.

Чрезвычайно легко показать, что всякое исследование по искусству всегда и непременно вынуждено пользоваться теми или иными психологическими предпосылками и данными. При отсутствии какой-нибудь законченной психологической теории искусства эти исследования пользуются вульгарной обывательской психологией и домашними наблюдениями. На примере легче всего показать, как солидные по заданию и исполнению книги часто допускают непростительные ошибки, когда начинают прибегать к помощи обыденной психологии. К числу таких ошибок относится обычная психологическая характеристика стихотворного размера. В недавно вышедшей книге Григорьева указывается на то, что при помощи ритмической кривой, которую Андрей Белый записывает для отдельных стихотворений, можно выяснить искренность переживания поэта. Он же дает следующее психологическое описание хорея: «Замечено, что хорей.... служит для выражения бодрых, плясовых настроений («Мчатся тучи, вьются тучи»). Если при этом какой-нибудь поэт воспользуется хореем для выражения каких-нибудь элегических настроений, то ясно, что эти элегические настроения не искренни, надуманны, а самая попытка использовать хорей для элегии так же нелепа, как нелепо, по остроумному сравнению поэта И. Рукавишникова, лепить негра из белого мрамора» (41, стр. 38).

Стоит только припомнить названное автором пушкинское стихотворение или хотя бы одну его строчку — «визгом жалобным и воем надрывая сердце мне», — чтобы убедиться, что «бодрого и плясового» настроения, которое автор приписывает хорею, здесь нет и следа. Напротив того, есть совершенно явная попытка использовать хорей в лирическом стихотворении, посвященном тяжелому и безысходному мрачному чувству. Такую попытку наш автор называет нелепой, как нелепо лепить негра из белого мрамора. Однако плох был бы тот скульптор, который стал бы окрашивать статую в черный цвет, если она должна изображать негра, как плоха та психология, которая наугад, вопреки очевидности зачисляет хорей в разряд бодрых и плясовых настроений.

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

В pendant к этому стоит привести и другую аналогичную характеристику метра, данную профессором. Ермаковым: «В стихотворении «Зимняя дорога»... поэт, пользуясь размером грустным, *ямбическим* в повышенном по своему содержанию произведении, создает внутренний разлад, щемящую тоску...» (49, стр. 190). На этот раз опровергнуть психологическое построение автора можно просто фактической ссылкой на то, что стихотворение «Зимняя дорога» написано чистым четырехстопным хореем, а вовсе не «грустным ямбическим размером». Таким образом, те психологи, которые пытаются понять грусть Пушкина из его ямба, а бодрое настроение из его хорея, заблудились в этих ямбах и хореях как в трех соснах и не учли того давно установленного наукой и формулированного Гершензоном факта, что «для Пушкина размер стиха, по-видимому, безразличен; тем же размером он описывает и расставание с любимой женщиной («Для берегов отчизны дальней»), и охоту кота за мышью (в «Графе Нулине»), встречу ангела с демоном — и пленного чижика...» (34, стр. 17).

Без специального психологического исследования мы никогда не поймем, какие законы управляют чувствами в художественном произведении, и рискуем всякий раз впасть в самые грубые ошибки. При этом замечательно то, что и социологические исследования искусства не в состоянии до конца объяснить нам самый механизм действия художественного произведения. Очень много выясняет здесь «начало антитезы», которое, вслед за Дарвином, Плеханов привлекает для объяснения многих явлений в искусстве. (87, стр. 37 — 59). Все это говорит о той колоссальной сложности испытываемых искусством влияний, которые никак нельзя сводить к простой и однозначной форме отражения. В сущности говоря, это тот же вопрос сложного влияния надстройки, который ставит Маркс, когда говорит, что «определенные периоды его расцвета (искусства. — *Л. В.)* отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества», что «в области самого искусства известные значительные формы его возможны только на низкой ступени развития искусств... Однако трудность заключается не в том,

чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недосягаемым образцом» (1, стр. 736 — 737).

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

Это отнюдь не означает, что социальные условия не до конца или не в полной мере определяют собой характер и действие художественного произведения, но только они определяют его не непосредственно. Самые чувства, которые вызывает художественное произведение, суть чувства, социально обусловленные. Это прекрасно подтверждается на примере египетской живописи. Здесь форма (стилизация человеческой фигуры) совершенно явно несет функцию сообщения социального чувства, которое в самом изображаемом предмете отсутствует и придается ему искусством. Обобщая эту мысль, можно сопоставить действие искусства с действием науки и техники. И опять вопрос для психологической эстетики решается по тому же самому образцу, что и для эстетики социологической. Мы готовы повторить вслед за Гаузенштейном, всегда заменяя слово «социология» словом «психология», его утверждение: «Чисто научная социология искусства является математической фикцией» (32, стр. 28). «Так как искусство есть форма, то и социология искусства в конце концов только тогда заслуживает этого названия, когда она является социологией формы. Социология содержания возможна и нужна, но она не является социологией искусства в собственном смысле слова, так как социология искусства, в точном понимании, может быть только социологией формы. Социология же содержания есть в сущности общая социология и относится скорее к гражданской, чем к эстетической истории общества. Тот, кто рассматривает революционную картину Делакруа с точки зрения социологии содержания, занимается в сущности историей

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

Вопрос, следовательно, заключается в том, можно ли установить какие-либо психологические законы воздействия искусства на человека или это оказывается невозможным. Крайний идеализм склонен отрицать всякую закономерность в искусстве и в психологической жизни. «И теперь, как и прежде, и потом, как и теперь, душа остается и останется вовеки непостижимой... Законы для души не писаны, а потому не писаны и для искусства» (6, стр. VII — VIII). Если же мы допустим закономерность в нашей психологической жизни, мы непременно должны будем ее привлечь для объяснения действия искусства, потому что это действие совершается всегда в связи со всеми остальными формами нашей деятельности.

Поэтому эстопсихологический метод Геннекена заключал в себе ту верную мысль, что только социальная психология может дать верную опорную точку и направление исследователю искусства. Однако этот метод застрял вне очерченной им с достаточной ясностью промежуточной области между социологией и психологией. Таким образом, психология искусства требует прежде всего совершенно ясного и отчетливого сознания сущности психологической проблемы искусства и ее границ. Мы совершенно согласны с Кюльпе, который показывает, что, в сущности, никакая эстетика не избегает психологии: «Если это отношение к психологии иногда оспаривается, то это вытекает, по-видимому, лишь из внутренне несущественного разногласия: одни усматривают специальные задачи эстетики в пользовании своеобразной точкой зрения при рассмотрении психических явлений, другие — в изучении своеобразной области фактов, исследуемых вообще чисто психологически. В первом случае мы получаем эстетику психологических фактов, во втором — психологию эстетических фактов» (64, стр. 98 — 99).

Однако задача заключается в том, чтобы совершенно точно отграничить психологическую проблему искусства от социологической. На основании всех прежних рас-

суждений мне думается, что это правильнее всего сделать, пользуясь психологией отдельного человека. Совершенно ясно, что общераспространенная формула о том, что переживания отдельного человека не могут служить материалом для социальной психологии, здесь неприменима. Неверно то, что психология переживания искусства отдельным человеком столь же мало обусловлена социально, как минерал или химическое соединение; и столь же очевидно, что генезис искусства и его зависимость от социального хозяйства будет изучать специально история искусства. Искусство как таковое — как определившееся направление, как сумма готовых произведений — есть такая же идеология, как и всякая другая.

Вопросом *быть или не быть* для объективной психологии является вопрос метода. До сих пор психологическое исследование искусства всегда производилось в одном из двух направлений: либо изучалась психология творца, создателя по тому, как она выразилась в том или ином произведении, либо изучалось переживание зрителя, читателя, воспринимающего это произведение. Несовершенство и бесплодность обоих этих методов достаточно очевидны. Если принять во внимание необычайную сложность творческих процессов и полное отсутствие всякого представления о законах, руководящих выражением психики творца в его произведении, станет совершенно ясна невозможность восходить от произведения к психологии его создателя, если мы не хотим остаться навсегда только при догадках. К этому присоединяется еще то, что всякая идеология, как это показал Энгельс, совершается всегда с ложным сознанием или, в сущности, бессознательно. «Как об отдельном человеке нельзя судить на основании того, что сам он о себе думает, точно так же нельзя судить о подобной эпохе переворота по ее сознанию. Наоборот, это сознание надо объяснить из противоречий материальной жизни», — говорит Маркс (2, стр. 7). И Энгельс пояснил это в одном из писем так: «Идеология — это процесс, который совершает так называемый мыслитель, хотя и с сознанием, но с сознанием ложным. Истинные побудительные силы, которые приводят его в движение, остаются ему неизвестными, в противном случае это не было бы идеологическим процессом. Он создает себе, следовательно, представления о ложных или кажущихся побудительных силах» (4, стр. 228).

Равным образом бесплодным оказывается и анализ переживаний зрителя, поскольку он скрыт тоже в бессознательной сфере психики. Поэтому, мне думается, следует предложить другой метод для психологии искусства, который нуждается в известном методологическом обосновании. Против него очень легко возразить то, что обычно возражали против изучения бессознательного психологией: указывали, что бессознательное, по самому смыслу этого слова, есть нечто несознаваемое нами и нам неизвестное, а потому не может быть предметом научного изучения. При этом исходили из ложной предпосылки, что «мы можем изучать только то (и вообще можем знать только о том), что мы *непосредственно сознаем».* Однако предпосылка эта неосновательна, так как мы знаем и изучаем многое такое, чего мы непосредственно не сознаем, о чем знаем только при помощи аналогии, построений, гипотез, выводов, умозаключений и т. д. — вообще лишь косвенным путем. Так создаются, например, все картины прошлого, восстанавливаемые нами при помощи разнообразнейших выкладок и построений на основании материала, который нередко *совершенно непохож* на эти картины, «когда зоолог по кости вымершего животного определяет размеры этого животного, внешний вид, образ его жизни, говорит нам, чем это животное питалось и т. д., — все это *непосредственно* зоологу не дано, *им прямо не переживался* как таковое, а составляет *выводы* на основании некоторых, непосредственно сознаваемых признаков костей и т. п.» (57, стр. 199).

На основании этих рассуждений можно выдвинуть тот новый метод психологии искусства, который в классификации методов Мюллер-Фрейенфельса получил название «объективно, аналитического метода»[13*] (154, S. 42 — 43). Надо попытаться за основу взять не автора и не зрителя, а самое произведение искусства. Правда, оно само по себе никак не является предметом психологии, и психика как таковая в нем не дана. Однако если мы припомним положение историка, который точно так же изучает, скажем, французскую революцию по материалам, в которых самые объекты его изучения не даны и не заключены, или геолога, — мы увидим, что целый ряд наук стоит перед необходимостью раньше воссоздать предмет своего изучения при помощи косвенных, то есть аналитических, методов. Разыскание истины в этих науках напоминает очень часто процесс установления исти-

ны в судебном разбирательстве какого-либо преступления, когда само преступление отошло уже в прошлое и в распоряжении судьи имеются только косвенные доказательства: следы, улики, свидетельства. Плох был бы тот судья, который стал бы выносить приговор на основании рассказа обвиняемого или потерпевшего, то есть лица заведомо пристрастного и по самому существу дела извращающего истину. Так точно поступает психология, когда она обращается к показаниям читателя или зрителя. Но отсюда вовсе не следует, что судья должен вовсе отказаться выслушать заинтересованные стороны, раз он их заранее лишает доверия. Так точно и психолог никогда не откажется воспользоваться тем или иным материалом, хотя он заранее может быть признан ложным. Только сопоставляя целый ряд ложных положений, проверяя их объективными уликами, вещественными доказательствами и т. п., судья устанавливает истину. И историку почти всегда приходится пользоваться заведомо ложными и пристрастными материалами, и, совершенно подобно тому, как историк и геолог прежде воссоздают предмет своего изучения и только после подвергают его исследованию, психолог вынужден обращаться чаще всего именно к вещественным доказательствам, к самим произведениям искусства и по ним воссоздавать соответствующую им психологию, чтобы иметь возможность исследовать ее и управляющие ею законы. При этом всякое произведение искусства естественно рассматривается психологом как система раздражителей, сознательно и преднамеренно организованных с таким расчетом, чтобы вызвать эстетическую реакцию. При этом, анализируя структуру раздражителей, мы воссоздаем структуру реакции. Простейший пример может пояснять это. Мы изучаем ритмическое строение какого-нибудь словесного отрывка, мы имеем все время дело с фактами не психологическими, однако, анализируя этот ритмический строй речи как разнообразно направленный на то, чтобы вызвать соответственно функциональную реакцию, мы через этот анализ, исходя из вполне объективных данных, воссоздаем некоторые черты эстетической реакции. При этом совершенно ясно, что воссоздаваемая таким путем эстетическая реакция будет совершенно безличной, то есть она не будет принадлежать никакому отдельному человеку и не будет отражать никакого индивидуального психического процесса во всей его конкретности, но это только ее достоинство. Это обстоя-

тельство помогает нам установить природу эстетической реакции в ее чистом виде, не смешивая ее со всеми случайными процессами, которыми она обрастает в индивидуальной психике.

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

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

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

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

ГЛАВА II. ИСКУССТВО КАК ПОЗНАНИЕ

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

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

Предметом нашего рассмотрения могут служить только те психологические теории искусства, которые, во-первых, доведены до сколько-нибудь законченной систематической теории, а во-вторых, лежат в одной плоскости с предпринимаемым нами исследованием. Иначе говоря, нам придется критически столкнуться только с теми психологическими теориями, которые оперируют при помощи объективно аналитического метода, то есть в центр своего внимания ставят объективный анализ самого художественного произведения и, исходя из этого анализа, воссоздают соответствующую ему психологию.

Те системы, которые построены на других методах и приемах исследования, оказываются в совершенно другой плоскости, и для того, чтобы проверить результаты нашего исследования при помощи прежде установленных фактов и законов, нам придется подождать самых конечных итогов нашего исследования, так как только крайние выводы могут быть сопоставлены с выводами других исследований, которые шли совершенно другим путем.

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

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

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

внутреннюю форму обнаружить чрезвычайно легко, а этимологическое исследование показывает, что даже в тех случаях, в которых сохранились только внешние формы и значение, внутренняя форма была и только забылась в процессе развития языка. Так, мышь когда-то обозначала — «вор» [14], и только через внутреннюю форму эти звуки сумели сделаться обозначением мыши. В таких словах, как «молокосос», «чернила», «конка», «летчик» и т. п., эта внутренняя форма еще до сих пор ясна и совершенно ясен процесс постепенного вытеснения образа все расширяющимся содержанием слова, тот конфликт, который возникает между первоначальным, узким, и последующим, более широким, его применением. Когда мы говорим «паровая конка» или «красные чернила», мы ощущаем этот конфликт совершенно ясно. Чтобы понять значение внутренней формы, играющей самую существенную роль в аналогии с искусством, чрезвычайно полезно остановиться на таком явлении, как синонимы. Два синонима имеют разную звуковую форму при одном и том же содержании только благодаря тому, что внутренняя форма каждого из этих слов совершенно различна. Так, слова «луна» и «месяц» обозначают в русском языке одно и то же при помощи разных звуков, благодаря тому что этимологически слово «луна» обозначает нечто капризное[15], изменчивое, непостоянное, прихотливое (намек на лунные фазы), а слово «месяц» означает нечто служащее для измерения (намек на измерение времени по фазам).

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

Те же самые три элемента, которые мы различаем в слове, эти психологи находят и в каждом произведении искусства, утверждая, следовательно, что и психологические процессы восприятия и творчества художественного произведения совпадают с такими же процессами при восприятии и творчестве отдельного слова. «Те же стихии, — говорит Потебня, — и в произведении искусства, и не трудно будет найти их, если будем рассуждать таким

образом: «Это — мраморная стартуя (внешняя форма) женщины с мечом и весами (внутренняя форма), представляющая правосудие (содержание)». Окажется, что в произведении искусства образ относится к содержанию, как в слове представление к чувственному образу или понятию[16]. Вместо «содержание» художественного произведения можем употребить более обыкновенное выражение, именно «идея» (93, стр. 146).

Таким образом, механизм психологических процессов, соответствующих произведению искусства, намечается из этой аналогии, причем устанавливается, что символичность или образность слова равняется его поэтичности и, таким образом, основой художественного переживания становится образность, а общим его характером делаются обычные свойства интеллектуального и познавательного процесса. Ребенок, впервые увидевший стеклянный шар, назвал его арбузиком, объясняя новое и неизвестное для него впечатление шара при помощи прежнего и известного представления об арбузе. Прежнее представление «арбузик» помогло ребенку апперципировать и новое. «Шекспир создал образ Отелло, — говорит Овсянико-Куликовский, — для апперцепции идеи ревности, подобно тому как ребенок вспомнил и сказал: «арбузик» для апперцепции шара... «Стеклянный шар — да это арбузик», — сказал ребенок. «Ревность — да это Отелло», — сказал Шекспир. Ребенок — худо ли, хорошо ли — объяснил самому себе шар. Шекспир отлично объяснил ревность сначала самому себе, а потом уже — всему человечеству» (80, стр. 18 — 20).

Таким образом, оказывается, что поэзия или искусство есть особый способ мышления [17], который в конце концов приводит к тому же самому, к чему приводит и научное познание (объяснение ревности у Шекспира), но только другим путем. Искусство отличается от науки только своим методом, то есть способом переживания, то есть психологически. «Поэзия, как и проза, — говорит Потебня, — есть прежде всего и главным образом «известный способ мышления и познания...» (91, стр. 97). «Без образа нет искусства, в частности поэзии» (91, стр. 83).

Чтобы до конца формулировать взгляд этой теории на процесс художественного понимания, следует указать, что всякое художественное произведение с этой точки зрения может применяться в качестве сказуемого к новым, непознанным явлениям или идеям и апперципи-

ровать их, подобно тому как образ в слове помогает апперципировать новое значение. То, чего мы не в состоянии понять прямо, мы можем понять окольным путем, путем иносказания, и все психологическое действие художественного произведения без остатка может быть сведено на эту окольность пути.

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

Таким образом, совершенно ясно, что мы имеем дело здесь с чисто интеллектуальной теорией. Искусство требует только работы ума, работы мысли, все остальное есть случайное и побочное явление в психологии искусства. «Искусство есть известная работа мысли» (80, стр. 63), — формулирует Овсянико-Куликовский. То же обстоятельство, что искусство сопровождается известным и очень важным волнением, как в процессе творчества, так и в процессе восприятия, объясняется этими авторами как явление случайное и не заложенное в самом процессе. Оно возникает как награда за труд, потому что образ, необходимый для понимания известной идеи, сказуемое к этой идее «дано мне заранее художником, оно было даровое» (80, стр. 36). И вот это даровое ощущение относительной легкости, паразитического удовольствия от бесплатного использования чужого труда и есть источник художественного наслаждения. Грубо говоря, Шекспир потрудился за нас, отыскивая к идее ревности соответствующий ей образ Отелло. Все наслаждение, которое мы испытываем, читая Отелло, без остатка сводится к приятному пользованию чужим трудом и к даровому употреблению чужого творческого труда. Чрезвычайно интересно отметить, что этот односторонний интеллектуализм системы совершенно открыто признают и все виднейшие представители этой школы. Так, Горнфельд прямо говорит, что определение искусства как по-

знания «захватывает одну лишь сторону художественного процесса» (35, стр. 9). Он же указывает на то, что при таком понимании психологии искусства стирается грань между процессом научного и художественного познания, что в этом отношении «великие научные истины сходны с художественными образами» и что, следовательно, «данное определение поэзии нуждается в более тонкой differentia specifics, найти которую не так легко» (35, стр. 8).

Чрезвычайно интересно отметить, что в этом отношении указанная теория идет вразрез со всей психологической традицией в этом вопросе. Обычно исследователи исключали почти вовсе интеллектуальные процессы из сферы эстетического анализа. «Многие теоретики так односторонне подчеркивали, что искусство — дело восприятия, или фантазии, или чувства, искусство противопоставляли так резко науке, как области познания, что может показаться почти несовместимым с теорией искусства утверждением, если мы скажем, что и мыслительные акты составляют часть художественного наслаждения» (153, S. 180).

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

Этот односторонний интеллектуализм обнаружился чрезвычайно скоро, и уже второму поколению исследователей пришлось внести чрезвычайно существенные поправки в теорию их учителя, поправки, которые, строго говоря, с психологической точки зрения сводят на нет это утверждение. Не кто иной, как Овсянико-Куликовский, вынужден был выступить с учением о том, что лирика представляет собой совершенно особый вид творчества (см. 79), который обнаруживает *«принципиальное психологическое различие»* с эпосом. Оказывается, что сущность лирического искусства никак не может быть сведена к процессам познания, к работе мысли, но что определяющую роль в лирическом переживании играет эмоция, эмоция, которая может быть совершенно точно отделена от побочных эмоций, возникающих в процессе научного философского творчества. «Во всяком человеческом творчестве есть свои эмоции. При анализе психологии, например, математического творчества, найдется непременно особая «математическая эмоция». Однако ни математик, ни философ, ни естествоиспытатель не согла-

сятся с тем, чтобы их задача сводилась к созданию специфических эмоций, связанных с их специальностью. Ни науку, ни философию мы не назовем деятельностями эмоциональными... Огромную роль играют эмоции в творчестве художественном — *образном.* Они вызываются здесь самим содержанием и могут быть какие угодно: эмоциями скорби, грусти, жалости, негодования, соболезнования, умиления, ужаса и т. д. и т. д., — *только они сами по себе не являются лирическими.* Но к ним может примешиваться лирическая эмоция — со стороны, именно со стороны формы, если данное художественное произведение облечено в ритмическую форму, например, в стихотворную или такую прозаическую, в которой соблюден ритмический каданс речи. Вот сцена прощания Гектора с Андромахой. Вы можете испытать, читая ее, сильную эмоцию и прослезиться. Без всякого сомнения, эта эмоция, поскольку она вызвана трогательностью самой сцены, не заключает в себе ничего лирического. Но к этой эмоции, вызванной содержанием, присоединяется ритмическое воздействие плавных гекзаметров, и вы, в придачу, испытываете еще и легкую лирическую эмоцию. Эта последняя была гораздо сильнее в те времена, когда гомеровские поэмы не были книгою для чтения, когда слепые рапсоды пели эти песни, сопровождая пение игрою на кифаре. К ритму стиха присоединялся ритм пения и музыки. Лирический элемент усугублялся, усиливался, а может быть, иной раз и заслонял эмоцию, вызывавшуюся содержанием. Если хотите получить эту эмоцию в ее чистом виде, без всякой примеси лирической эмоции, — переложите сцену в прозу, лишенную ритмического каданса, представьте себе, например, прощание Гектора с Андромахой, рассказанное Писемским. Вы переживете подлинную эмоцию сочувствия, сострадания, жалости и даже прольете слезу — но ничего по существу лирического тут не будет» (79, стр. 173 — 175).

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

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

Далее мы видели, что в сцене прощания Гектора с Андромахой наши эмоции протекают как бы в двух планах: с одной стороны, эмоции, вызванные содержанием, те, которые остались бы и в том случае, если бы эту сцену переложил Писемский, и — другие, вызванные гекзаметрами, которые у Писемского пропали бы невозвратно. Спрашивается, есть ли хоть одно произведение искусства, в котором этих добавочных эмоций формы не было бы? Иначе говоря, можно ли представить себе такое произведение, которое, будучи пересказано Писемским так, что от него сохранится только содержание и совершенно исчезнет всякая форма, тем не менее ничего не потеряет в этом. Напротив того, анализ и повседневное наблюдение убеждают нас, что в образном произведении нерасторжимость формы совершенно совпадает с нерасторжимостью формы в любом лирическом стихотворении. Овсянико-Куликовский относит к чисто эпическим произведениям, например, «Анну Каренину» Толстого. Но вот что писал сам Толстой о своем романе и, в частности, о его формальной стороне: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала... И если критики те-

перь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить qu'ils en savent plus long que moi*. И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения» (108, стр. 268 — 269).

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

* Что они знают об этом больше, чем я *(франц.).*

венной формы. Вот что говорит по этому поводу Потебня: «Каково бы ни было, в частности, решение вопроса, почему поэтическому мышлению более (в его менее сложных формах), чем прозаическому, сродна музыкальность звуковой формы, то есть темп, размер, созвучие, сочетание с мелодией; оно не может подорвать верности положений, что поэтическое мышление может обходиться без размера и пр., как, наоборот, прозаическое может быть искусственно, хотя и не без вреда, облечено в стихотворную форму» (91, стр. 97). Что стихотворный размер не обязателен для поэтического произведения, это совершенно очевидно, как очевидно и то, что изложенное в стихах математическое правило или грамматическое исключение не составят еще предмет поэзии. Но что поэтическое мышление может быть совершенно независимо от всякой внешней формы, что именно и утверждает в приведенных строках Потебня, — это есть основное противоречие с первой аксиомой психологии художественной формы, утверждающей, что *только в данной своей форме художественное произведение оказывает свое психологическое воздействие.* Интеллектуальные процессы оказываются только частичными и составными, служебными и вспомогательными в том сцеплении мыслей и слов, которое и есть художественная форма. Самое же это сцепление, то есть самая форма, как говорит Толстой, составлена не мыслью, а чем-то другим. Иначе говоря, если в психологию искусства и входит мысль, то вся она в целом не есть все же работа мысли. Эту необычайную психологическую силу художественной формы совершенно точно отметил Толстой, когда указывал на то, что нарушение этой формы в ее бесконечно малых элементах немедленно ведет к уничтожению художественного эффекта. «Я уже приводил где-то, — говорит Толстой, — глубокое изречение русского живописца Брюллова об искусстве, но не могу не привести его еще раз, потому что оно лучше всего показывает, чему можно и чему нельзя учить в школах. Поправляя этюд ученика, Брюллов в нескольких местах чуть тронул его, и плохой, мертвый этюд вдруг ожил. «Вот, *чуть-чуть* тронули, и все изменилось, — сказал один из учеников. «Искусство начинается там, где начинается *чуть-чуть».* — сказал Брюллов, выразив этими словами самую характерную черту искусства. Замечание это верно для всех искусств, но справедливость его особенно заметна на исполнении музыки... Возьмем три главных

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

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

Таким образом, поскольку форма присуща всякому решительно художественному произведению, будь то лирическое или образное, особая эмоция формы есть необходимое условие художественного выражения, и поэтому падает самое различение Овсянико-Куликовского, который считает, что в одних искусствах эстетическое наслаждение «возникает скорее как результат процесса, как своего рода награда — за творчество — для художника, за понимание и повторение чужого творчества для всякого, кто воспринимает художественное произведение. Другое дело — архитектура, лирика и музыка, где эти эмоции не только имеют значение «результата» или «награды», но прежде всего выступают в роли основного душевного момента, в котором сосредоточен весь центр тяжести произведения. Эти искусства могут быть названы *эмоциональными* — в отличие от других, которые назовем *интеллектуальными* или *«образными»...* В последних душевный процесс подводится под формулу: от *образа к идее и от идеи к эмоции.* В первых его формула иная: *от эмоции, производимой внешней формою, к другой, усугубленной эмоции, которая возгорается в силу того что внешняя форма стала для субъекта символом идеи» (80,* стр. 70 — 71).

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

Этим, как уже было показано выше, совершенно стирается всякая психологическая разница между интеллектуальной радостью от решения математической задачи и от прослушанного концерта. Совершенно прав Горн-

фельд, когда говорит, что «в этой насквозь познавательной теории обойдены эмоциональные элементы искусства, и в этом — пробел теории Потебни, пробел, который он чувствовал и, верно, заполнил бы, если бы продолжал свою работу» (35, стр. 63).

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

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

потому ее психологические несуразности особенно очевидны. Выходит так, что если художественное произведение идет вразрез с научной истиной, оно сохраняет для нас такое же значение, как и учение о неделимости атома, то есть оставленная и неверная научная теория. Но в таком случае 0,99 в мировом искусстве оказалось бы выброшенным за борт и принадлежащим только истории.

Если Пушкин одно из великолепных своих стихотворений начинает словами:

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

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

Выводы, к которым пришли сами символисты, прекрасно сконцентрированы Вячеславом Ивановым в его формуле, гласящей: «Символизм лежит вне эстетических категорий» (55, стр. 154). Так же точно вне эстетических категорий и вне психологических переживаний искусства как такового лежат исследуемые этой теорией мыслительные процессы. Вместо того чтобы объяснить нам психологию искусства, они сами нуждаются в объяснении, которое может быть дано только на почве научно разработанной психологии искусства.

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

во времена высокого развития, и вместе почему, несмотря на мнимую вечность искусства, настает пора, когда с увеличением затруднений при понимании, забвением внутренней формы, произведения искусства теряют свою цену» (93, стр. 153 — 154).

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

Как будто историческая обусловленность искусства разъясняется этим хорошо, но самое сравнение с формулой Толстого совершенно разоблачает это мнимое объяснение. В самом деле, для Толстого искусство перестает существовать, если нарушается один из самых малых его элементов, если исчезнет одно из его «чуть-чуть». Для Толстого всякое произведение искусства есть полнейшая формальная тавтология. Оно в своей форме всегда равно само себе. «Я сказал, что сказал» — вот единственный ответ художника на вопрос о том, что он хотел сказать своим произведением. И проверить себя он не может иначе, как вновь повторить теми же самыми словами весь свой роман. Для Потебни произведение искусства есть всегда аллегория, иносказание: «Я сказал не то, что сказал, а нечто иное» — вот его формула для произведения искусства. Отсюда совершенно ясно, что эта теория разъясняет не изменение психологии искусства само по себе, а только изменение пользования художественным произведением. Эта теория показывает, что каждое поколение и каждая эпоха пользуется художественным произведением по-своему, но для того, чтобы воспользоваться, нужно прежде всего пережить, а как оно переживается каждой из эпох и каждым из поколений, на это теория эта дает далеко не исторический ответ. Так, говоря о психологии лирики, Овсянико-Куликовский отмечает следующую ее особенность, именно то, что она вызывает не работу мысли, а работу чувства. При этом он выставляет следующие положения:

«1) психология лирики характеризуется особыми признаками, которыми она резко отличается от психоло-

гии других видов творчества; ...3) отличительные психологические признаки лирики должны быть признаны вечными: они обнаруживаются уже в древнейшем, доступном изучению фазисе лиризма, проходят через всю историю его, и все изменения, каким они подвергаются в процессе эволюции, не только не нарушают их психологической природы, но лишь содействуют ее упрочению и полноте ее выражения» (79, стр. 165).

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

Иначе говоря, само по себе произведение никогда не может быть ответственно за те мысли, которые могут появиться в результате его. Сама по себе мысль о политическом расцвете и о различном к нему отношении различных взглядов ни в какой степени не содержится в скромной загадке. Если мы ее буквальный смысл (окно, двери и сволок) заменим аллегорическим, загадка перестанет существовать как художественное произведение. Иначе не было бы никакой разницы между загадкой, басней и самым сложным произведением, если каждое из них могло бы вместить в себя самые великие мысли.

Трудность заключается не в том, чтобы показать, что пользование произведениями искусства в каждую эпоху имеет свой особый характер, что «Божественная комедия» в нашу эпоху имеет совершенно не то общественное назначение, что в эпоху Данте, — трудность заключается в том, чтобы показать, что читатель, находящийся и сейчас под воздействием тех же самых формальных эмоций, что и современник Данте, по-иному пользуется теми же самыми психологическими механизмами и переживает «Божественную комедию» по-иному.

Иначе говоря, задача состоит в том, чтобы показать, что мы не только толкуем по-разному художественные произведения, но и по-разному их переживаем. Недаром Горнфельд статью о субъективности и изменчивости понимания назвал «О толковании художественного произведения» (38, стр. 95 — 153). Важно показать, что самое объективное и, казалось бы, чисто образное искусство, как это Гюйо показал для пейзажа, и есть, в сущности говоря, та же самая лирическая эмоция в широком смысле слова, то есть специфическая эмоция художественной формы. «Мир «Записок охотника», — говорит Гершензон, — ни дать, ни взять крестьянство Орловской губернии 40-х годов; но если присмотреться внимательно, легко заметить, что это — маскарадный мир, именно — образы душевных состояний Тургенева, одетые в плоть, в фигуры, в быт и психологию орловских крестьян, а также — в пейзаж Орловской губернии» (34, стр. 11).

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

Брюсов вслед за Потебней видит особенность поэзии в том, что она пользуется синтетическими суждениями в отличие от аналитических суждений науки. «Если

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

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

Выходит так, что всякое наглядное представление вместе с тем является уже и поэтическим. Надо сказать, что здесь как нельзя ярче выступает та связь, которая существует между теорией Потебни и ассоциативным и сенсуалистическим направлением психологии, на

котором основываются все построения этой школы. Тот колоссальный переворот, который произошел в психологии со времен жесточайшей критики обоих этих направлений в применении к высшим процессам мышления и воображения, не оставляет камня на камне от прежней психологической системы, а вместе с ними падают совершенно и все основанные на нем утверждения Потебни. В самом деле, новая психология совершенно точно показала, что самое мышление совершается в своих высших формах совершенно без помощи наглядных представлений. Традиционное учение, говорящее, что мысль есть только связь образов или представлений, кажется совершенно оставленным после капитальных исследований Бюлера, Мессера, Аха, Уота и других психологов вюрцбургской школы. Отсутствие наглядных представлений в других мыслительных процессах может считаться совершенно незыблемым завоеванием новой психологии, и недаром Кюльпе пытается сделать чрезвычайно важные выводы и для эстетики. Он указывает на то, что все традиционное представление о наглядном характере поэтической картины совершенно падает в связи с новыми открытиями: «Следует только обратиться к наблюдениям читателей и слушателей. Нередко мы знаем, о чем идет речь, понимаем положение, поведение и характеры действующих лиц, но соответствующее или наглядное представление мыслим лишь случайно» (65, стр. 73).

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

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

Если попробовать представить себе наглядно все, что здесь перечислено, так, как это советует сделать

Овсянико-Куликовский с понятием лошадь, — и океан, и руль, и туман, и эфир, и светила, — получится такой сумбур, что следа не останется от лермонтовского стихотворения. Можно с совершенной ясностью показать, что почти все художественные описания строятся с таким расчетом, что делают совершенно невозможным перевод каждого выражения и слова в наглядное представление. Как можно себе представить следующее двустишие Мандельштама [18]:

А на губах как черный лед горит
Стигийского воспоминанье звона.

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

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

цель образности есть приближение образа к нашему пониманию и так как без этого образность лишена смысла, то образ должен нам быть более известен, чем объясняемое им» (91, стр. 314). Шкловский говорит: «Этого «долга» не исполняют тютчевское сравнение зарниц с глухонемыми демонами, гоголевское сравнение неба с ризами господа и шекспировские сравнения, поражающие своей натянутостью» (131, стр. 5).

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

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

Все это можно привести к совершенной ясности, если напомнить, что само по себе слово, которое является настоящим материалом поэтического творчества, отнюдь не обладает обязательно наглядностью и что, следовательно, коренная психологическая ошибка заключается в том, что на место слова сенсуалистическая психология подставляет наглядный образ. «Материалом поэзии являются не образы и не эмоции, а слово» (53, стр. 131), — говорит В. М. Жирмунский, вызываемые словом чувственные образы могут и не быть, во всяком случае они будут лишь субъективным добавлением воспринимающего к смыслу воспринимаемых им слов. «На этих образах построить искусство невозможно: искусство требует законченности и точности и потому не может быть предоставлено произволу воображения читателя: не читатель, а поэт создает произведение искусства» (53, стр. 130).

Легко убедиться в том, что по самой психологической природе слова оно почти всегда исключает наглядное представление. Когда поэт говорит «лошадь», в его слове не заключена ни развевающаяся грива, ни бег и т. п. Все это привносится читателем от себя и совершенно произвольно. Стоит только применить к таким читательским добавлениям знаменитое выражение «чуть-чуть», и мы увидим, как мало эти случайные, расплывчатые, неопределенные элементы могут быть предметом искусства. Обычно говорят, что читатель или зритель своей фантазией дополняет данный художником образ. Однако Христиансен блестяще разъяснил, что это имеет место только тогда, когда художник остается господином движения нашей фантазии и когда элементы формы совершенно точно предопределяют работу нашего воображения. Так бывает при изображении на картине глубины или дали. Но художник никогда не предоставляет произвольного дополнения нашей фантазии. «Гравюра передает все предметы в черных и белых цветах, но их вид не таков, и, рассматривая гравюру, мы вовсе не получаем впечатления черных и белых вещей, мы не воспринимаем деревья черными, луга зелеными, а небо белым. Но зависит ли это от того, что наша фантазия, как полагают, дополняет краски ландшафта в образном представлении, подставляет ли она на место того, что на самом деле показывает гравюра, *образ* красочного ландшафта с зелеными деревьями и лугами, пестрыми цветами и синим небом? Я думаю,

художник сказал бы — благодарю покорно за такую работу профанов над его произведением. Возможная дисгармония дополненных цветов могла бы погубить его рисунок. Но следите сами за собой: разве мы на самом деле видим цвета; конечно, у нас есть впечатление совершенно нормального ландшафта, с естественными красками, но мы его не видим, впечатление остается внеобразным» (124, стр. 95).

Теодор Мейер в обстоятельном исследовании, которое сразу приобрело большую известность, с исчерпывающей обстоятельностью показал, что самый материал, которым пользуется поэзия, исключает образное и наглядное представление изображаемого ею[19]*, я определял поэзию «как искусство не наглядного словесного представления» (152, S. IV).

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

«Итак, повсюду мы вынуждены были вступить в противоречие с догмой, утверждающей самоцель чувственного содержания в искусстве. Развлекать наши чувства не составляет конечной цели художественного замысла. Главное в музыке — это неслышное, в пластическом искусстве — невидимое и неосязаемое» (124, стр. 109);

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

И, наконец, самой существенной и сокрушительной критике подверглась в последнее десятилетие традиционная теория воображения как комбинации образов. Школа Мейнонга и других исследователей с достаточной глубиной показала, что воображение и фантазия должны рассматриваться как функции, обслуживающие нашу эмоциональную сферу, и что даже тогда, когда они обнаруживают внешнее сходство с мыслительными процессами, в корне этого мышления всегда лежит эмоция. Генрих Майер наметил важнейшие особенности этого эмоционального мышления, установив, что основная тенденция в фактах эмоционального мышления существенно иная, чем в мышлении дискурсивном. Здесь отодвинут на задний план, оттеснен и не опознан познавательный процесс. В сознании происходит «eine Vorstellungsgestaltung, nicht Auffassung». Основная цель процесса совершенно иная, хотя внешние формы часто совпадают. Деятельность воображения представляет собой разряд аффектов, подобно тому как чувства разрешаются в выразительных движениях. Среди психологов существует два мнения по поводу того, усиливается или ослабляется эмоция под влиянием аффективных представлений. Вундт утверждал, что эмоция делается слабее, Леман полагал, что она усиливается. Если применить к этому вопросу принцип однополюсной траты энергии, введенный проф. Корниловым в толкование интеллектуальных процессов, станет совершенно ясно,

что и в чувствованиях, как и в актах мысли, всякое усиление разряда в центре приводит к ослаблению разряда в периферических органах. И там и здесь центральный и периферический разряды стоят в обратном отношении друг к другу, и, следовательно, всякое усиление от аффективных представлений, в сущности говоря, представляет собою акт эмоции, аналогичный актам усложнения реакции путем привнесения в него интеллектуальных моментов выбора, различения и т. п. Подобно тому как интеллект есть только заторможенная воля, вероятно, следует представить себе фантазию как заторможенное чувство. Во всяком случае, видимое сходство с интеллектуальными процессами не может затенить принципиального отличия, которое здесь существует. Даже чисто познавательные суждения, которые относятся к произведению искусства и составляют Verständis-Urteile, являются не суждениями, но эмоционально аффективными актами мысли. Так, если при взгляде на картину Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» у меня возникает мысль: «Вон этот там — это Иуда; он, очевидно, в испуге, опрокинул солонку» — это есть по Майеру не что иное, как следующее: «То, что я вижу, есть для меня Иуда только в силу аффективно эстетического способа представления» (см. 151). Всё это согласно указывает на то, что теория образности, как и утверждение об интеллектуальном характере эстетической реакции, встречает сильнейшие возражения со стороны психологии. Там же, где образность имеет место как результат деятельности фантазии, она оказывается подчиненной совершенно другим законам, нежели законы обычного воспроизводящего воображения и обычного логически-дискурсивного мышления. Искусство есть работа мысли, но совершенно особенного эмоционального мышления, и, даже введя эти поправки, мы еще не решили стоящей перед нами задачи. Нужно не только выяснить совершенно точно, чем отличаются законы эмоционального мышления от прочих типов этого процесса, нужно еще дальше показать, чем отличается психология искусства от других видов того же эмоционального мышления.

Ни на чем бессилие интеллектуалистической теории не обнаруживается с такой исчерпывающей полнотой и ясностью, как на тех практических результатах, к которым она привела. В конечном счете всякую теорию легче всего проверить по рождаемой ею же самой прак-

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

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

Остается показать последнее: что всеобщая предпосылка такого практического применения теории — типичность художественного произведения — должна быть

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

ГЛАВА III. ИСКУССТВО КАК ПРИЕМ

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

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

форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов. И как всякое отношение, и это — отношение нулевого измерения. Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение. Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню — равны между собой» (134, стр. 4).

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

счете построение готового материала или его формирование.

С этой точки зрения формалисты подходят к сюжету художественного произведения, который прежними исследователями обозначался как содержание. Поэт большей частью находит готовым тот материал событий, действий, положений, которые составляют материал его рассказа, и его творчество заключается только в формировании этого материала, придании ему художественного расположения, совершенно аналогично тому, как поэт не изобретает слова, а только располагает их в стих. «Методы и приемы сюжетосложения сходны и в принципе одинаковы с приемами хотя бы звуковой инструментовки. Произведения словесности представляют собой *сплетение* звуков, артикуляционных движений и мыслей. Мысль в литературном произведении или такой же материал, как произносительная и звуковая сторона морфемы, или же инородное тело» (132, стр. 143). И дальше: «Сказка, новелла, роман — комбинация мотивов; песня — комбинация стилистических мотивов; поэтому сюжет и сюжетность являются такой же формой, как и рифма. В понятии «содержание» при анализе произведения искусства с точки зрения сюжетности надобности не встречается» (132, стр. 144).

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

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

С этой же точки зрения подходят формалисты и к психологии действующих лиц. И эту психологию мы должны понимать только как прием художника, который заключается в том, что заранее данный психологический материал искусственно и художественно перерабатывается и оформляется художником в соотно-

шении с его эстетическим заданием. Таким образом, объяснение психологии действующих лиц и их поступков мы должны искать не в законах психологии, а в эстетической обусловленности заданиями автора. Если Гамлет медлит убить короля, то причину этого надо искать не в психологии нерешительности и безволия, а в законах художественного построения. Медлительность Гамлета есть только художественный прием трагедии, и Гамлет не убивает короля сразу только потому, что Шекспиру нужно было затянуть трагическое действие по чисто формальным законам, как поэту нужно подобрать слова под рифму не потому, что таковы законы фонетики, но потому, что таковы задания искусства. «Не потому задерживается трагедия, что Шиллеру надо разработать психологию медлительности, а как раз наоборот — *потому Валленштейн медлит, что трагедию надо задерживать,* а задержание это скрыть. То же самое — и в «Гамлете» (138, стр. 81).

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

«Зачем король Лир не узнает Кента? Почему Кент и Лир не узнают Эдгара?.. Почему мы в танце видим просьбу после согласия. Что развело и разбросало по свету Глана и Эдварду в «Пане» Гамсуна, хотя они любили друг друга?» (132, стр. 115). На все эти вопросы было бы нелепо искать ответ в законах психологии, потому что все это имеет одну мотивировку — мотивировку художественного приема, и кто не понимает этого, тот равным образом не понимает, для чего слова в стихе располагаются не в том порядке, как в обычной речи, и какой совершенно новый эффект дает это искусственное расположение материала.

Такое же изменение претерпевает и обычнее воззрение на чувство, якобы заключенное в произведении искусства. И чувства оказываются только материалом или приемом изображения. «Сентиментальность не может быть содержанием искусства, хотя бы потому уже, что в искусстве нет содержания. Изображение вещей с «сен-

тиментальной точки зрения» есть особый метод изображения, такой же, например, как изображение их с точки зрения лошади (Толстой, «Холстомер») или великана (Свифт).

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

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

Совершенно ясно, что при такой перемене крайнего взгляда на искусство *«вопрос идет не о методах изучения литературы, а о принципах построения литературной науки»,* как говорит Эйхенбаум (137, стр. 2). Речь идет не об изменении способа изучения, а об изменении самого основного объяснительного принципа. При этом сами формалисты исходят из того факта, что они покончили с дешевой и популярной психологической доктриной искусства, а потому склонны рассматривать свой принцип как принцип антипсихологический по существу. Одна из их методологических основ в том и заключается, чтобы отказаться от всякого психологизма при построении теории искусства. Они пытаются изучать художественную форму как нечто совершенно объективное и независимое от входящих в ее состав мыслей и чувств и всякого другого психологического материала. «Художественное творчество, — говорит Эйхенбаум, — по самому существу своему сверхпсихологично — оно выходит из ряда обыкновенных душевных явлений и характеризуется преодолением душевной эмпирики. В этом смысле душевное, как нечто пассивное, данное, необходимо надо отличать от духовного, личное — от индивидуального» (136, стр. 11).

Однако с формалистами происходит то же самое, что и со всеми теоретиками искусства, которые мыслят построить свою науку вне социологических и психологических основ. О таких же критиках Г. Лансон совершенно правильно говорит: «Мы, критики, делаем то же, что господин Журден. Мы «говорим прозой», то есть,

сами того не ведая, занимаемся социологией», и так же точно, как знаменитый герой Мольера только от учителя должен был узнать, что он всю жизнь говорил прозой, так всякий исследователь искусства узнает от критика, что он, сам того не подозревая, фактически занимался социологией и психологией, потому что слова Лансона с совершенной точностью могут быть отнесены и к психологии.

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

Что это означает, как не признание, что без психологического объяснения у формальной теории нет никаких объективных данных для основного определения природы стиха и прозы — этих наиболее отчетливых и ясных формальных приемов. То же самое становится совершенно ясно и из самого поверхностного анализа выдвигаемой формалистами формулы. Формула формалистов «искусство как прием» естественно вызывает вопрос: «прием чего?» Как совершенно правильно указывал в свое время Жирмунский, прием ради приема, прием, взятый сам для себя, ни на что не направленный, — есть не прием, а фокус. И сколько формалисты ни стараются оставить этот вопрос без ответа, они опять, как Журден, дают на него ответ, хотя сами и не сознают его. Этот ответ заключается в том, что у приема искусства оказывается своя цель, которой он всецело определяется и которая не может быть определена иначе, как в психологических понятиях. Основой этой психологической теории оказывается учение об автоматизме всех наших привычных переживаний. «Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. Так уходят,

например, в среду бессознательно-автоматического все наши навыки; если кто вспомнит ощущение, которое он имел, держа в первый раз перо в руках или говоря в первый раз на чужом языке, и сравнит это ощущение с тем, которое он испытывает, проделывая это в десятитысячный раз, то согласится с нами. Процессом обавтоматизации объясняются законы нашей прозаической речи, с ее недостроенной фразой и с ее полувыговоренным словом... При таком алгебраическом методе мышления вещи берутся счетом и пространством, они не видятся нами, а узнаются по первым чертам. Вещь проходит мимо нас как бы запакованной, мы знаем, что она есть, по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность... И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание: приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно» (129, стр. 104 — 105).

Оказывается, следовательно, что у того приема, из которого слагается художественная форма, есть своя цель, и при определении этой цели теория формалистов впадает в удивительное противоречие сама с собой, когда она начинает с утверждения, что в искусстве важны не вещи, не материал, не содержание, а кончает тем, что утверждает: целью художественной формы является «прочувствовать вещь», «сделать камень каменным», то есть сильнее и острее пережить тот самый материал, с отрицания которого мы начали. Благодаря этому противоречию теряется все истинное значение найденных формалистами законов остранения[20] и т. п., так как целью этого остранения в конце концов оказывается то же восприятие вещи, и этот основной недостаток формализма — непонимание психологического значения материала — приводит его к такой же сенсуалистической односторонности, как непонимание формы привело потебнианцев к односторонности интеллектуалистической. Формалисты полагают, что в искусстве материал не играет никакой роли и что поэма разрушения мира и поэма о кошке и камне совершенно равны с точки зрения их по-

этического действия. Вслед за Гейне они думают, что «в искусстве форма все, а материал не имеет никакого значения: «Штауб (портной) считает за фрак, который он шьет из своего сукна, ровно столько же, сколько за фрак, который он шьет из сукна заказчика. Он просит оплатить ему только форму, а материал отдает даром». Однако сами же исследователи должны были убедиться, что не только все портные не похожи на Штауба, но и в том, что в художественном произведении мы оплачиваем не только форму, но и материал. Сам же Шкловский утверждает, что подбор материала далеко не безразличен. Он говорит: «Выбирают величины значимые, ощутимые. Каждая эпоха имеет свой индекс, свой список запрещенных за устарелостью тем» (134, стр. 8 — 9). Однако легко убедиться, что каждая эпоха имеет список не только запрещенных, но и разрабатываемых ею тем и что, следовательно, самая тема или материал построения оказываются далеко не безразличными в смысле психологического действия целого художественного произведения.

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

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

тическом жанре, как об особом композиционном единстве, связано с тематичскими определениями. Ода, поэма и трагедия — каждая имеет свой характерный круг тем.

К таким выводам могли прийти формалисты, только исходя в своих построениях из искусств неизобразительных, беспредметных, как музыка или декоративный орнамент, толкуя по аналогии с узором все решительно художественные произведения. Как в орнаменте у линии нет другой задачи, кроме формальной, так и во всех остальных произведениях отрицается формалистами всякая внеформальная реальность. «Отсюда, — говорит Жирмунский, — отождествление сюжета «Евгения Онегина» с любовью Ринальдо и Анджелнки во «Влюбленном Роланде» Боярдо: все различие в том, что у Пушкина «причины неодновременности увлечения их друг другом даны в сложной психологической мотивировке», а у Боярдо «тот же прием мотивирован чарами»... Мы могли бы присоединить сюда же известную басню о журавле и цапле, где осуществляется та же сюжетная схема в «обнаженной» форме: «А любит Б, Б не любит А; когда же Б полюбил А, то А уже не любит Б». Думается, однако, что для художественного впечатления «Евгения Онегина» это сродство с басней является весьма второстепенным и что гораздо существеннее то глубокое *качественное различие,* которое создается благодаря различию *темы,* («арифметического значения числителя и знаменателя»), в одном случае — Онегина и Татьяны, в другом случае — журавля и цапли» (124, стр. 171 — 172).

Исследования Христиансена показали, что *«материал художественного произведения участвует в синтезе эстетического объекта»* (52, стр. 58) и что он отнюдь не подчиняется закону геометрического отношения, совершенно не зависящего от абсолютной величины входящих в него членов. Это легко заметить при сохранении одной и той же формы и изменении абсолютной величины материала. «Музыкальное произведение кажется независимым от высоты тона, скульптура — от абсолютной величины; лишь тогда, когда изменения достигают крайних пределов, деформация эстетического объекта становится заметной всем» (124, стр. 176).

Операция, которую надо проделать, чтобы убедиться в значимости материала, совершенно аналогична с той, посредством которой мы убеждаемся в значимости

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

Чтобы уяснить себе действие и влияние материала, нужно принять во внимание следующие два чрезвычайно важных соображения: первое заключается в том, что восприятие формы в его простейшем виде не есть еще сам по себе эстетический факт. Мы встречаемся с восприятием форм и отношений на каждом шагу в нашей повседневной деятельности, и, как это показали недавно блестящие опыты Кёлера, восприятие формы спускается очень глубоко по лестнице развития животной психики. Его опыты заключались в том, что он дрессировал курицу на восприятие отношений или форм. Курице предъявлялось два листа бумаги А и В, из которых А был светло-серого, а В темно-серого цвета. На ли-

сте А зерна были приклеены, на листе В наложены свободно, и курица после ряда опытов приучалась подходить прямо к темно-серому листу бумаги В и клевать. Тогда курице были предъявлены однажды два листа бумаги: один прежний В, темно-серый, и другой новый С, еще более темно-серый. Таким образом, в новой паре был оставлен один член прежний, но только он играл роль более светлого, то есть ту, которую в прежней паре играл лист А. Казалось бы, курица, выдрессированная на то, чтобы клевать зерна с листа В, должна была бы и сейчас обратиться прямо к нему, так как другой, новый лист является для нее неизвестным. Так было бы, если бы дрессировка производилась на абсолютное качество цвета. Но опыт показывает, что курица обращается к новому листу С и обходит прежний лист В, потому что выдрессирована она не на абсолютное качество цвета, а на его относительную силу. Она реагирует не на лист В, а на члена пары, на более темный, и так как в новой паре В играет не ту роль, что в прежней, он оказывает совершенно иное действие (23, стр. 203 — 205).

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

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

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

его форму перенесём на другой материал. Эта форма оказывается на другом материале уже другой.

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

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

Если продолжить эту мысль, надо будет дополнить ее указанием на то, что делались такие попытки представить одну форму, лишенную всякого содержания, но они всегда оканчивались такой же психологической неудачей, как и попытки создать художественное содержание вне формы.

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

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

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

На деле это привело к тому, что футуристы не только не обходятся без интерпункции в своей стихотворной практике, но вводят целый ряд новых знаков препинания, например знаменитую изломанную строку стиха Маяковского.

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

Они проповедовали заумный язык, утверждая в § 5, что заумь пробуждает и дает свободу творческой фантазии, не оскорбляя ее ничем конкретным, «от смысла слово сокращается, корчится, каменеет» (см. 63) , — а на деле довели смысловой элемент в искусстве до невиданного еще господства[22]*, когда тот же Маяковский занят сочинением стихотворных реклам для Моссельпрома.

Они проповедовали бессюжетность, а на деле строят исключительно сюжетные и осмысленные вещи. Они отвергали все старые темы, а Маяковский начал и кончает разработкой темы трагической любви, которая едва ли может быть отнесена к темам новым. Итак, в практике русского футуризма на деле был создан естественный эксперимент для формалистических принципов, и этот эксперимент явно показывает ошибочность выдвинутых воззрений[23].

То же самое можно показать, если осуществить формалистический принцип в тех крайних выводах, к которым он приходит. Мы указывали на то, что, определяя цель художественного приема, он запутывается

и собственном противоречии и приходит к утверждению того, с отрицания чего он начал. Оживить вещи объявляется основной задачей приема, какова же цель этих оживленных ощущений, теория дальше не поясняет, и сам собой напрашивается вывод, что дальнейшей цели нет, что этот процесс восприятия вещей приятен сам по себе и служит самоцелью в искусстве. Все странности и трудные построения искусства IB конце концов служат нашему удовольствию от ощущения приятных вещей. «Воспринимательный процесс в искусстве самоцелен», как утверждает Шкловский. И вот это утверждение самоцельности воспринимательного процесса, определение ценности искусства по той сладости, которую оно доставляет нашему чувству, неожиданно обнаруживает всю психологическую бедность формализма и обращает нас назад к Канту, который формулировал, что «прекрасно то, что нравится независимо от смысла». И по учению формалистов выходит так, что восприятие вещи приятно само по себе, как само по себе приятно красивое оперение птиц, краски и форма цветка, блестящая окраска раковины (примеры Канта). Этот элементарный гедонизм — возврат к давно оставленному учению о наслаждении и удовольствии, которые мы получаем от созерцания красивых вещей, составляет едва ли не самое слабое место в психологической теории формализма[24]. И точно так же, как нельзя дать объективное определение стиха и его отличия от прозы, не обращаясь к психологическому объяснению, так же точно нельзя, решить и вопроса о смысле и структуре всей художественной формы, не имея никакой определенной идеи в области психологии искусства.

Несостоятельность теории, говорящей, что задачей искусства является создание красивых вещей и оживление их восприятия, обнаружена в психологии с достоверностью естественнонаучной и даже математической истины. Из всех обобщений Фолькельта, думается, нет более бесспорного и более, плодотворного, чем его лаконическая формула: «Искусство состоит в *развеществлении* изображаемого» (117, стр. 69).

Можно показать не только на отдельных произведениях искусства, но и на целых областях художественной деятельности, что форма в конечном счете развоплощает тот материал, которым она оперирует, и удовольствие от восприятия этого материала никак не мо-

жет быть признано удовольствием от искусства. Но гораздо большая ошибка заключается в том, чтобы вообще удовольствие какого бы то ни было сорта и рода признавать основным и определяющим моментом психологии искусства. «Люди поймут смысл искусства только тогда, — говорит Толстой, — когда перестанут считать целью этой деятельности красоту, то есть наслаждение» (106, стр. 61).

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

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

У того же автора находим два чрезвычайно важных соображения все по тому же поводу. Первое — это совершенно откровенное признание, что проблему влияния материала и формы вместе, как и, в частности, проблему поэтического жанра, комического, неж-

ного, юмористического, торжественного, возвышенного, безобразного и т. п., *в* искусстве можно решить только на почве психологии. Сам Кроче далеко не сторонник психологизма в эстетике, однако он сознает совершенное бессилие и эстетики и философии при разрешения этих вопросов. А много ли, спрашивается, поймем мы в психологии искусства, если мы не сумеем разъяснить хотя бы проблему трагического и комического и не сумеем найти между ними различия. «...Так как той естественнонаучной дисциплиной, которая задается целью построить типы и схемы для духовной жизни человека, является *психология* (чисто эмпирический и описательный характер которой действительно все больше и больше подчеркивается в наши дни), то все эти понятия не подлежат ведению ни эстетики, ни философии вообще и должны быть отданы именно психологии» (62, стр. 101 — 102).

То же самое видели мы на примере формализма, который без психологических объяснений оказался не в состоянии правильно учесть действие художественной формы. Другое соображение Кроче касается уже непосредственно психологических методов разрешения этой проблемы, и здесь он совершенно справедливо решительно высказывается против того формального направления, которое сразу приняла индуктивная эстетика, или эстетика снизу, именно потому, что она начала с конца, с выяснения момента удовольствия, то есть с того момента, на котором споткнулся и формализм. «Она начала сознательно собиранием красивых предметов, например, стала собирать конверты для писем, — различной формы и различного размера, и затем старалась установить, какие из них производят впечатление красоты, а какие вызывают впечатление безобразности... Грубый желтый конверт, безобразнейший в глазах того, кто должен вложить в него любовное послание, в высшей степени подходит к повестке, заштемпелеванной рукою привратника и содержащей вызов в суд... Но не тут-то было. Они [индуктивисты] обратились к помощи такого средства, в соответствии которого строгости естественных наук трудно не усомниться. Они пустили в ход свои конверты и объявили referendum, стремясь установить простым большинством голосов, в чем состоит прекрасное и безобразное... Индуктивная эстетика, несмотря на все свои усилия, не открыла до сих пор *ни одного закона*» (62, стр. 124).

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

ном случае переносится воспринимающим субъектом на объект» (29, стр. 226).

Однако Вундт отнюдь не сводит к чувству все переживания. Он дает понятию вчувствования очень широкое и в основе своей до сих пор глубоко верное определение, из которого мы и будем исходить впоследствии, анализируя художественную деятельность. «Объект действует как возбудитель воли, — говорит он, — но он не производит действительного волевого акта, а вызывает только стремления и задержки, из которых составляется развитие действия, и эти стремления и задержки переносятся на самый объект, так что он представляется предметом, действующим в разных направлениях и встречающим сопротивление от посторонних сил. Перенесясь таким образом в предмет, волевые чувства как бы одушевляют его и освобождают зрителя от исполнения действия» (29, стр. 223).

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

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

Формалисты начали с подчеркивания первенствующего значения звуковой стороны стиха. Они стали утверждать, что звуковая сторона в стихе имеет первенствующее значение и что даже «восприятия стихотворе-

ния обыкновенно тоже сводятся к восприятию его звукового прообраза. Всем известно, как глухо мы воспринимаем содержание самых, казалось бы, понятных стихов» (130, стр. 22).

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

Таким образом, из объективного анализа формы, не прибегая к психологии, можно установить только то, что звуки играют какую-то эмоциональную роль в восприятии стихотворения, но установить это — значит явно обратиться за объяснением этой роли к психологии, Вульгарные попытки определить эмоциональные свойства звуков из непосредственного воздействия на нас не имеют под собой решительно никакой почвы. Когда Бальмонт определял эмоциональный смысл русской азбуки, говоря, что «а» самый ясный, влажный, ласковый звук, «м» — мучительный звук, «и» — «звуковой лик изумления, испуга» (11, стр. 59 — 62 и далее), он все эти утверждения мог подтвердить более или менее убедительными отдельными примерами. Но ровно столько же можно было привести примеров, говорящих как раз обратное: мало ли есть русских слов с «и», которые никакого удивления не выражают. Теория эта стара как мир и бесконечное число раз подвергалась самой решительной критике[25].

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

Вунд показал, что звуковая символика[26] встречается в языке чрезвычайно редко и что количество таких слов в языке ничтожно по сравнению с количеством слов, не имеющих никакой звуковой значимости; а такие исследователи, как Нироп и Граммон[27], вскрыли даже психологический источник происхождения звуковой выразительности отдельных слов. «Все звуки в языке, гласные и согласные, могут приобретать выразительное значение, когда тому способствует самый смысл того слова, где они встречаются. Если смысл слова в этом отношении содействия не оказывает, звуки остаются невыразительными. Очевидно, что если в стихе имеется скопление известных звуковых явлений, эти последние, смотря по выражаемой ими идее, станут выразительными, либо наоборот. Один и тот же звук может служить для выражения довольно далеких друг от друга идей» (146, p. 206).

Точно то же устанавливает и Нироп, приводя громадное количество слов выразительных и невыразительных, но построенных на том же самом звуке. «Существовала мысль, что между тремя «о» слова monotone и его смыслом имеется таинственная связь. Ничего подобного нет на самом деле. Повторение одной и той же глухой гласной наблюдается и в других словах, совершенно различного значения: protocole, monopole, chronologic, zoologie и т. д.». Что же касается до выразительных слов, то, чтобы лучше передать нашу мысль, нам не остается ничего другого, как привести следующее место из Шарля Балли: «Если звучание слова может ассоциироваться с его значением, то некоторые звукосочетания способствуют чувственному восприятию и вызывают конкретное представление; сами по себе звуки не способны произвести подобное действие» (10, стр. 75). Таким образам, все исследователи согласно сходятся на одном, что звуки сами по себе никакой эмоциональной выразительностью не обладают и из анализа свойств самих звуков мы никогда не сумеем вывести законов их воздействия на нас. Звуки *становятся* выразительными, если этому способствует смысл слова. Звуки *могут* сделаться выразительными, если этому содействует стих[28]. Иначе говоря, самая ценность звуков в стихе оказывается вовсе не самоцелью воспринимающего процесса, как полагает Шкловский, а есть сложный психологический эффект художественного построения. Любопытно, что и сами формалисты

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

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

Эйхенбаум совершенно справедливо указывает, что ни звукоподражание, ни элементарная символика не присущи звукам стиха (138, стр. 204 и далее). И отсюда сам собой напрашивается вывод, что задача звукового построения в стихе выходит за пределы простого чувственного удовольствия, которое мы получаем от звуков. И то, что мы хотели обнаружить здесь на частном примере учения о звуках, в сущности говоря, может быть распространено на все решительно вопросы, решаемые формальным методом. Везде и всюду мы натыкаемся на игнорирование соответствующей исследуемому произведению искусства психологии и, следовательно, неумение правильно его истолковать, исходя только из анализа его внешних и объективных свойств.

И в самом деле, основной принцип формализма оказывается совершенно бессильным для того, чтобы вскрыть и объяснить исторически меняющееся социально-психологическое содержание искусства и обусловленный им выбор темы, содержания или материала. Толстой критиковал Гончарова, как совершенно городского человека, который говорил, что из народной жизни после Тургенева писать нечего, «жизнь же богатых людей, с ее влюблениями и недовольством собою, ему казалась полною бесконечного содержания. Один герой поцеловал свою даму в ладонь, а другой в локоть, а третий еще как-нибудь. Один тоскует от лени, а другой оттого, что его не любят. И ему казалось, что в этой области нет конца разнообразию... Мы думаем, что

чувства, испытываемые людьми нашего времени и круга, очень значительны и разнообразны, а между тем в действительности почти все чувства людей нашего круга сводятся к трем, очень ничтожным и несложным чувствам: к чувству гордости, половой похоти и к чувству тоски жизни. И эти три чувства и их разветвления составляют почти исключительное содержание искусства богатых классов» (106, стр. 86 — 87).

Можно не соглашаться с Толстым в том, что все содержание искусства сводится именно к этим трем чувствам, но что каждая эпоха имеет свою психологическую гамму, которую перебирает искусство, — это едва ли станет отрицать кто-нибудь после того, как исторические исследования в достаточной степени разъяснили

справедливость этого факта.

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

ГЛАВА IV. ИСКУССТВО И ПСИХОАНАЛИЗ

Бессознательное в психологии искусства. Психоанализ искусства. Непонимание социальной психологии искусства. Критика пансексуализма и инфантильности. Роль сознательных моментов в искусстве. Практическое применение психоаналитического метода.

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

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

Не надо особой психологической проницательности для того, чтобы заметить, что ближайшие причины художественного эффекта скрыты в бессознательном[29] и что, только проникнув в эту область, мы сумеем подойти вплотную к вопросам искусства. С анализом бессознательного в искусстве произошло то же самое, что вообще с введением этого понятия в психологию. Психологи склонны были утверждать, что бессознательное, по самому смыслу этого слова, есть нечто находящееся вне нашего сознания, то есть скрытое от нас, неизвестное нам, и, следовательно, по самой природе своей оно

есть нечто непознаваемое. Как только мы познаем бессознательное, оно сейчас же перестанет быть бессознательным, и мы опять имеем дело с фактами нашей обычной психики.

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

Вместе с этой точкой зрения отпадают прежние приемы толкования психики писателя и читателя, и за основу приходится брать только объективные и достоверные факты, анализируя которые можно получить некоторое знание о бессознательных процессах. Само собой разумеется, что такими объективными фактами, в которых бессознательное проявляется всего ярче, являются сами произведения искусства и они-то и делаются исходной точкой для анализа бессознательного.

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

Таким образом, вся история толкований и критики как история того явного смысла, который читатель последовательно вносил в какое-нибудь художественное

произведение, есть не что иное, как история рационализации, которая всякий раз менялась по-своему, и те системы искусства, которые сумели объяснить, почему менялось понимание художественного произведения от эпохи к эпохе, в сущности, очень мало внесли в психологию искусства как таковую, потому что им удалось объяснить, почему менялась рационализация художественных переживаний, но как менялись самые переживания — этого такие системы открыть не в силах.

Совершенно правильно говорят Ранк и Сакс, что основные эстетические вопросы остаются неразрешимыми, «пока мы при нашем анализе ограничиваемся только процессами, разыгрывающимися в сфере нашего сознания... Наслаждение художественным творчеством достигает своего кульминационного пункта, когда мы почти задыхаемся от напряжения, когда волосы встают дыбом от страха, когда непроизвольно льются слезы сострадания и сочувствия. Все это ощущения, которых мы избегаем в жизни и странным образом ищем в искусстве. Действие этих аффектов, очевидно, совсем иное, когда они исходят из произведений искусства, и *это эстетическое изменение действия аффекта от мучительного к приносящему наслаждение* является проблемой, решение которой может быть дано только при помощи анализа бессознательной душевной жизни» (156, стр. 127 — 128).

Психоанализ и является такой психологической системой, которая предметом своего изучения избрала бессознательную жизнь и ее проявления. Совершенно понятно, что для психоанализа было особенно соблазнительно попробовать применить свой метод к толкованию вопросов искусства. До сих пор психоанализ имел дело с двумя главными фактами проявления бессознательного — сновидением и неврозом. И первую и вторую форму он понимал и толковал как известный компромисс или конфликт между бессознательным и сознательным. Естественно было попытаться взглянуть и на искусство в свете этих двух основных форм проявления бессознательного. Психоаналитики с этого и начали, утверждая, что искусство занимает среднее место между сновидением и неврозом и что в основе его лежит конфликт, который уже «перезрел для сновидения, но еще не сделался патогенным» (157, S. 53). В нем так же, как и в этих двух формах, проявляется бессознательное, но только несколько иным способом,

хотя оно совершенно той же природы. «Таким образом, художник в психологическом отношении стоит между сновидцем и невротиком; психологический процесс в них по существу одинаков, он только различен по степени...» (157, S. 53). Легче всего представить себе психоаналитическое объяснение искусства, если последовательно проследить объяснение творчества поэта и восприятие читателя при помощи этой теории. Фрейд указывает на две формы проявления бессознательного и изменения действительности, которые подходят к искусству ближе, чем сон и невроз, и называет детскую игру и фантазии наяву. «Несправедливо думать, — говорит он, — что ребенок смотрит на созданный им мир несерьезно; наоборот, он относится к игре очень серьезно, вносит в нее много одушевления. Противоположение игре не серьезность, но — действительность. Ребенок прекрасно отличает, несмотря на все увлечения, созданный им мир от действительного и охотно ищет опоры для воображаемых объектов и отношений в осязаемых и видимых предметах -действительной жизни... Поэт делает то же, что и играющее дитя, он создает мир, к которому относится очень серьезно, то есть вносит много увлечения, в то же время резко отделяя его от действительности» (121, стр. 18). Когда ребенок перестает играть, он не может, однако, отказаться от того наслаждения, которое ему прежде доставляла игра. Он не может найти в действительности источник для этого удовольствия, и тогда игру ему начинают заменять сны наяву или те фантазии, которым предается большинство людей в мечтах, воображая осуществление своих часто любимых эротических или каких-либо иных влечений. «...Вместо *игры* он теперь фантазирует. Он строит воздушные замки, творит то, что называют «снами наяву» (121, стр. 19). Уже фантазирование наяву обладает двумя существенными моментами, которые отличают его от игры и приближают к искусству. Эти два момента следующие: во-первых, в фантазиях могут проявляться в качестве их основного материала и мучительные переживания, которые тем не менее доставляют удовольствие, случай как будто напоминает изменение аффекта в искусстве. Ранк говорит, что в них даются «ситуации, которые в действительности были бы чрезвычайно мучительны; они рисуются фантазией, тем не менее с тем же наслаждением. Наиболее частый тип таких фантазий — собственная смерть, затем другие

страдания и несчастья. Бедность, болезнь, тюрьма и позор представлены далеко не редко; не менее редко в таких снах выполнение позорного преступления и его обнаружение» (157, стр. 131).

Правда, Фрейд в анализе детской игры показал, что и в играх ребенок претворяет часто мучительные переживания, например, когда он играет в доктора, причиняющего ему боль, и повторяет те же самые операции в игре, которые в жизни причиняли ему только слезы и горе (см. 143).

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

Другое существенное отличие от игры Фрейд замечает в том, что ребенок никогда не стыдится своей игры[30*] и не скрывает своих игр от взрослых, «а взрослый стыдится своих фантазий и прячет их от других, он скрывает их, как свои сокровеннейшие тайны, и охотнее признается в своих проступках, чем откроет свои фантазии. Возможно, что он вследствие этого считает себя единственным человеком, который имеет подобные фантазии, и не имеет представления о широком распространении подобного же творчества среди других».

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

Механизм действия искусства в этом отношении совершенно напоминает механизм действия фантазии. Так, фантазия возбуждается обычно сильным, настоящим переживанием, которое «будит в писателе старые воспоминания, большей частью относящиеся к детскому переживанию, исходному пункту желания, которое находит осуществление в произведении... Творчество, как «сон наяву», является продолжением и заменой старой детской игры» (121, стр. 26, 27). Таким образом, художе-

ственное произведение для самого поэта является прямым средством удовлетворить неудовлетворенные и неосуществленные желания, которые в действительной жизни не получили осуществления. Как это совершается, можно понять при помощи теории аффектов, развитой в психоанализе. С точки зрения этой теории аффекты «могут остаться бессознательными, в известных случаях должны остаться бессознательными, причем отнюдь не теряется действие этих аффектов, неизменно входящее в сознание. Попадающее таким путем в сознание наслаждение или же чувство ему обратное скрепляется с другими аффектами или же с относящимися к ним представлениями... Между обоими должна существовать тесная ассоциативная связь, и по пути, проложенному этой ассоциацией, перемещается наслаждение и соединенная с ним энергия. Если эта теория правильна, то должно быть возможно и ее применение на нашей проблеме. Вопрос разрешался бы приблизительно так: художественное произведение вызывает наряду с сознательными аффектами также и бессознательные, гораздо большей интенсивности и часто противоположно окрашенные. Представления, с помощью которых это совершается, должны быть так избраны, чтобы у «их наряду с сознательными ассоциациями были бы достаточные ассоциации с типичными бессознательными комплексами аффектов. Способность выполнить эту сложную задачу художественное произведение приобретает в силу того, что при своем возникновении оно играло в душевной жизни художника ту же роль, что для слушателя при репродукции, то есть давало — возможность, отвода и фантастического удовлетворения общих им бессознательных желаний» (156, стр. 132 — 134).

На этом основании целый ряд исследователей развивает теорию поэтического творчества, в которой сопоставляет художника с невротиком, хотя вслед за Штеккелем называет смехотворным построение Ломброзо и проводимое им сближение между гением и сумасшедшим. Для этих авторов поэт совершенно нормален. Он невротик и «осуществляет психоанализ на своих поэтических образах. Он чужие образы трактует как зеркало своей души. Он предоставляет своим диким наклонностям вести довлеющую жизнь в построенных образах фантазии». Вслед за Гейне они склонны думать, что поэзия есть болезнь человека, спор идет только о том, к какому типу душевной болезни следует прирав-

нять поэта. В то время как Ковач приравнивает поэта к параноику, который склонен проецировать свое «я» вовне, а читателя уподобляет истерику, который склонен субъективировать чужие переживания, Ранк склонен в самом художнике видеть не параноика, а истерика. Во всяком случае, все согласны с тем, что поэт в творчестве высвобождает свои бессознательные влечения при помощи механизма переноса или замещения, соединяя прежние аффекты с новыми представлениями. Поэтому, как говорит один из героев Шекспира, поэт выплакивает собственные грехи в Других людях, и знаменитый вопрос Гамлета: что ему Гекуба или он ей, что он так плачет о ней, — Ранк разъясняет в том смысле, что с представлением Гекубы у актера соединяются вытесненные им массы аффекта, и в слезах, оплакивающих как будто несчастье Гекубы, актер на самом деле изживает свое собственное горе. Мы знаем знаменитое признание Гоголя, который утверждал, что он избавлялся от собственных недостатков и дурных влечений, наделяя ими героев и отщепляя таким образом в своих комических персонажах собственные пороки. Такие же признания засвидетельствованы целым рядом других художников, и Ранк отмечает, отчасти совершенно справедливо, что, «если Шекспир видел до основания душу мудреца и глупца, святого и преступника, он не только бессознательно был всем этим — таков, быть может, всякий, — но он обладал еще отсутствующим у всех нас остальных дарованием видеть свое собственное бессознательное и из своей фантазии создавать, по-видимому, самостоятельные образы» (156,стр. 17).

Совершенно серьезно психоаналитики утверждают, как говорит Мюллер-Фрейенфельс, что Шекспир и Достоевский потому не сделались преступниками, что изображали убийц в своих произведениях и таким образом изживали свои преступные наклонности. При этом искусство оказывается чем-то вроде терапевтического лечения [31] для художника и для зрителя — средством уладить конфликт с бессознательным, не впадая в невроз. Но так как психоаналитики склонны все влечения сводить к одному и Ранк даже берет эпиграфом к своему исследованию слова поэта Геббеля: «Удивительно, до, какой степени можно свести все человеческие влечения к одному», у них по необходимости вся поэзия сводится к сексуальным переживаниям, как лежащим в основе всякого поэтического творчества и восприятия; именно

сексуальные влечения, по учению психоанализа, составляли основной резервуар бессознательного, и тот перевод фондов психической энергии, который совершается в искусстве, есть по преимуществу сублимация половой энергии, то есть отклонение ее от непосредственно сексуальных целей и превращение в творчество. В основе искусства лежат всегда бессознательные и вытесненные, то есть несоглашающиеся с нашими моральными, культурными и т. п. требованиями, влечения и желания. Именно потому запретные желания при помощи искусства достигают своего удовлетворения в наслаждении художественной формой.

Но именно при определении художественной формы сказывается самая слабая сторона рассматриваемой нами теории — как она понимает форму. На этот вопрос психоаналитики никак не дают исчерпывающего ответа [32*], а те попытки решения, которые они делают, явно указывают на недостаточность их отправных принципов. Подобно тому как во сне пробуждаются такие желания, которых мы стыдимся, так же, говорят они, и в искусстве находят свое выражение только такие желания, которые не могут быть удовлетворены прямым путем. Отсюда понятно, что искусство всегда имеет дело с преступным, стыдным, отвергаемым. И подобно тому как во сне подавленные желания проявляются в сильно искаженном виде, так же точно в художественном произведении они проявляются замаскированные формой.

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

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

Другое ее назначение состоит в том, чтобы создать искусственную маскировку, компромисс, позволяющий

и обнаружиться запретным желаниям и тем не менее обмануть вытесняющую цензуру сознания.

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

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

Таким образом, и Фрейд спотыкается на том же самом месте о пресловутое художественное наслаждение, и как он разъясняет в своих последних работах, «хотя искусство, как трагедия, возбуждает в нас целый ряд мучительных переживаний, тем не менее конечное его действие подчинено принципу удовольствия так же точно, как и детская игра» (см. 143).

Однако при анализе этого удовольствия теория впадает в невероятный эклектизм. Помимо двух уже указанных нами источников удовольствия многие авторы называют еще целый ряд других. Так, Ранк и Сакс указывают на экономию аффекта, которому художник не да-

ет моментально бесполезно разгореться, но заставляет медленно и закономерно повышаться. И эта экономия аффекта оказывается источником наслаждения. Другим источником оказывается экономия мысли, которая, сберегая энергию при восприятии художественного произведения, опять-таки источает удовольствие. И, наконец, чисто формальный источник чувственного удовольствия эти авторы видят в рифме, в ритме, в игре словами, которую сводят к детской радости. Но и это удовольствие, оказывается, опять дробится на целый ряд отдельных форм: так, например, удовольствие от ритма объясняется и тем, что ритм издавна служит средством для облегчения работы, и тем, что важнейшие формы сексуального действия и сам половой акт ритмичны и что «таким путем определенная деятельность при помощи ритма приобретает известное сходство с сексуальными процессами, сексуализируется» (156, стр. 139 — 140).

Все эти источники переплетаются в самой пестрой и ничем не обоснованной связи и в целом оказываются совершенно бессильными объяснить значение и действие художественной формы. Она объясняется только как фасад, за которым скрыто действительное наслаждение, а действие этого наслаждения основывается в конечном счете скорее на содержании произведения, чем на его форме «Неоспоримой истиной считается, что вопрос: «Получит ли Ганс свою Грету?» — является главной темой поэзии, бесконечно повторяющейся в бесконечных вариантах и никогда не утомляющей ни поэта, ни его публики» (156, стр. 141), и различие между отдельными родами искусства в конечном счете сводится психоанализом к различию форм детской сексуальности. Так, изобразительное искусство объясняется и понимается при этом как сублимирование инстинкта сексуального разглядывания, а пейзаж возникает из вытеснения этого желания. Из психоаналитических работ мы знаем, что «...у художников стремление к изображению человеческого тела заменяет интерес к материнскому телу и что интенсивное вытеснение этого желания инцестуозного переносит интерес художника с человеческого тела на природу. У писателя, не интересующегося природой и ее красотами, мы находим сильное вытеснение страсти к разглядыванию» (76, стр. 71).

Другие роды и виды искусства объясняются приблизительно так же, совершенно аналогично с другими

формами детской сексуальности, причем общей основой всякого искусства является детское сексуальное желание, известное под именем комплекса Эдипа, который является «психологическим базисом искусства. Особенное значение в этом отношении имеет комплекс Эдипа, из сублимированной инстинктивной силы которого почерпнуты образцовые произведения всех времен и народов» (156, стр.142).

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

И становится совершенно непонятным, почему «поэзия пускает в ход... всевозможные ласки, изменение мотивов, превращение в противоположность, ослабление связи, раздробление одного образа в многие, удвоение процессов, опоэтизирование материала, в особенности же символы» (156, стр. 134).

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

Ранк указывает, что художники «принадлежат к вождям человечества в борьбе за усмирение и облагораживание враждебных культуре инстинктов», что они «освобождают людей от вреда, оставляя им в то же время наслаждение» (156, стр. 147 — 148). Ранк совершенно прямо заявляет: «Надо прямо сказать, что по крайней мере в нашей культуре искусство в целом слишком переоценивается» (157, S. 55). Актер — это только врач, и искусство только спасает от болезни. Но гораздо существеннее то непонимание социальной психологии искусства, которое обнаруживается при таком подходе. Действие художественного произведения и поэтического творчества выводится всецело и без остатка из самых древних инстинктов, остающихся неизменными на всем протяжении культуры, и действие искусства ограничивается всецело узкой сферой индивидуального сознания. Нечего и говорить, что это роковым образом противоречит всем самым простейшим фактам действительного положения искусства и его действительной роли. Достаточно указать на то, что и самые вопросы вытеснения — *что* именно вытесняется, *как* вытесняется — обусловливаются всякий раз той социальной обстановкой, в которой приходится жить и поэту и читателю. И поэтому, если взглянуть на искусство с точки зрения психоанализа, сделается совершенно непонятным историческое развитие искусства, изменение его социальных функций, потому что с этой точки зрения искусство всегда и постоянно, от своего начала и до наших дней, служило выражением самых древних и консервативных инстинктов. Если искусство отличается чем-либо от сна и от невроза, то прежде всего тем, что его продукты социальны в отличие от сновидений и от симптомов болезни, и это совершенно верно отмечает Ранк. Но он оказывается совершенно бессильным сделать какие-либо выводы из этого факта и оценить его по достоинству, указать и объяснить, что именно делает искусство социально ценным и каким образом через эту социальную ценность искусства социальное получает власть над нашим бессознательным. Поэт просто оказывается истериком, который как бы вбирает в себя переживания множества совершенно посторонних людей, и оказывается совершенно неспособным выйти из узкого круга, который создан его собственной инфантильностью. Почему все действующие лица в драме непременно должны рассматриваться как воплощение отдельных психологических черт самого

художника? (175, S. 78). Если это понятно для невроза и для сна, то это делается совершенно непонятным для такого социального симптома бессознательного, каким является искусство. Психоаналитики сами не могут справиться с тем огромным выводом, который получился из их построения. То, что они нашли, в сущности, имеет только один смысл, чрезвычайно важный для социальной психологии. Они утверждают, что искусство по своему существу есть превращение нашего бессознательного в некие социальные формы, то есть имеющие какой-то общественный смысл и назначение формы поведения. Но описать и объяснить эти формы в плане социальной психологии психоаналитики отказались. И чрезвычайно легко показать, почему это случилось именно так: два основных греха заключает в себе психоаналитическая теория с точки зрения социальной психологии.

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

ставления, волевые движений, сознание только мертвые куклы, которые тянут за ниточки ужасные инстинкты» (154, S. 183).

И в самом деле, психоаналитики, указывая на чрезмерно важную роль бессознательного, сводят совершенно на нет всякое сознание, которое, по выражению Маркса, составляет единственное отличие человека от животного: «Человек отличается от барана лишь тем, что сознание заменяет ему инстинкт, или же — что его инстинкт осознан» (3, стр. 30). Если прежние психологи чрезмерно преувеличивали роль сознания, утверждая его всемогущество, то психоаналитики перегибают палку в другой конец, сводя роль сознания к нулю и утверждая за ним только способность служить слепым орудием в руках бессознательного. Между тем элементарнейшие исследования показывают, что и в сознании могут происходить совершенно такие же процессы. Так, экспериментальные исследования Лазурского о влиянии различного чтения на ход ассоциаций показали, что «уже тотчас после прочтения рассуждения наступает в уме распадение прочитанного отрывка, комбинации различных его частей с находившимся ранее в уме запасом мыслей, понятий и представлений» (66, стр. 108). Здесь мы имеем совершенно аналогичный процесс распадения и ассоциативного комбинирования прочитанного с прежним душевным запасом. Неучет сознательных моментов в переживании искусства стирает совершенно грань между искусством как осмысленной социальной деятельностью и бессмысленным образованием болезненных симптомов у невротиков или беспорядочным нагромождением образов во сне.

Легче и проще всего обнаружить все эти коренные недостатки рассматриваемой теории на тех практических применениях психоаналитического метода, которые сделаны исследователями в иностранной и русской литературе. Здесь сейчас же открывается необычайная бедность этого метода и его полная несостоятельность с точки зрения социальной психологии. В исследовании о Леонардо да Винчи Фрейд пытается вывести всю его судьбу и все его творчество из его основных детских переживаний, относящихся к самым ранним годам ею жизни. Он говорит, что ему хотелось показать, «каким образом художественная деятельность проистекает из первоначальных душевных влечений» (118, стр. 111). И когда он заканчивает это исследование, он говорит,

что боится услышать приговор, что он просто написал психологический роман, и сам должен сознаться, что он не переоценивает достоверности своих выводов. Для читателя достоверность эта положительно приближается к нулю, поскольку от начала и до самого конца ему приходится иметь дело с догадками, с толкованиями, с сопоставлениями фактов творчества и фактов биографии, между которыми прямой связи установить нельзя. Создается такое впечатление, что психоанализ располагает каким-то каталогом сексуальных символов, что символы эти всегда — во все века и для всех народов — остаются одни и те же и что стоит на манер снотолкователя найти соответствующие символы в творчестве того или другого художника, чтобы по ним восстановить Эдипов комплекс, страсть к разглядыванию и т. п. Получается дальше впечатление, что каждый человек прикован к своему Эдипову комплексу и что в самых сложных и высоких формах нашей деятельности мы вынуждены только вновь и вновь переживать свою инфантильность, и, таким образом, все самое высокое творчество оказывается фиксированным на далеком прошлом. Человек как бы раб своего раннего детства, он всю жизнь разрешает и изживает те конфликты, которые создались в первые месяцы его жизни. Когда Фрейд утверждает, что у Леонардо «ключ ко всей разнообразной деятельности духа и неудачливости таился в детской фантазии о коршуне» (118, стр. 118) и что эта фантазия в свою очередь раскрывает в переводе на эротический язык символику полового акта, — против такого упрощенного толкования восстает всякий исследователь, который видит, как мало в творчестве Леонардо эта история с коршуном способна раскрыть. Правда, и Фрейд должен признать «известную долю произвольности, которую психоанализом нельзя раскрыть» (118, стр. 116). Но если исключить эту известную долю, вся остальная жизнь и все остальное творчество окажутся всецело закабаленными детской половой жизнью. С исчерпывающей ясностью этот недостаток обнаруживается в исследовании о Достоевском Нейфельда: «Как жизнь, так и творчество Достоевского, — говорит он, — загадочны... Но волшебный ключ психоанализа раскрывает эти загадки... Точка зрения психоанализа разъясняет все противоречия и загадки: вечный Эдип жил в этом человеке и создавал эти произведения» (76, стр. 12). Поистине гениально! Не волшебный ключ, а какая-то психоаналити-

ческая отмычка, которой можно раскрыть все решительно тайны и загадки творчества. В Достоевском жил и творил вечный Эдип, но ведь основным законом психоанализа считается утверждение, что Эдип живет в каждом решительно человеке. Значит ли это, что, назвав Эдипа, мы разрешили загадку Достоевского? Почему должны мы допустить, что конфликты детской сексуальности, столкновения ребенка с отцом оказались более влиятельными в жизни Достоевского, чем все позднейшие травмы и переживания? Почему не могли мы допустить, что такие, например, переживания, как ожидание казни, как каторга и т. п., не могли служить источником новых и сложных мучительных переживаний? Если мы даже допустим вместе с Нейфельдом, «что писатель ничего иного и не может изобразить, как свои собственные бессознательные конфликты» (76, стр. 28), то все же мы никак не поймем, почему эти бессознательные конфликты могут образоваться только из конфликтов раннего детства. «Рассматривая жизнь этого большого писателя в свете психоанализа, мы видим, что его характер, сложившийся под влиянием его отношений к родителям, его жизнь и судьба зависели и целиком определялись его комплексом Эдипа. Извращенность и невроз, болезнь и творческая сила — качество и особенность его характера, все можем мы свести на родительский комплекс и только на него» (76, стр. 71 — 72). Нельзя представить себе более яркого опровержения защищаемой Нейфельдом теории, чем сказанное только что. Вся жизнь оказывается нулем по сравнению с ранним детством, и из комплекса Эдипа исследователь берется вывести все решительно романы Достоевского. Но беда в том, что при этом один писатель окажется роковым образом похожим на другого, потому что тот же Фрейд учит, что Эдипов комплекс есть всеобщее достояние. Только совершенно отвернувшись от социальной психологии и закрыв глаза на действительность, можно решиться утверждать, что писатель в творчестве преследует исключительно бессознательные конфликты, что всякие сознательные социальные задания не выполняются автором в его творчестве вовсе. Удивительный пробел окажется тогда в психологической теории, когда она захочет подойти с этим методом и с этими взглядами ко всей области неизобразительного искусства. Как будет она толковать музыку, декоративную живопись, архитектуру, все то, где простого и пря-

мого эротического перевода с языка формы на язык сексуальности сделать нельзя? Эта громадная зияющая пустота самим наглядным образом отвергает психоаналитический подход к искусству и заставляет думать, что настоящая психологическая теория сумеет объединить те общие элементы, которые, несомненно, существуют у поэзии и музыки, и что этими элементами окажутся элементы художественной формы, которую психоанализ считал только масками и вспомогательными средствами искусства. Но нигде чудовищные натяжки психоанализа не бросаются в глаза так, как в русских работах по искусству. Когда профессор Ермаков поясняет, что «Домик в Коломне» надо понимать, как домик колом мне (50, стр. 27), или что александрийский стих означает Александра (50, стр. 33), а Мавруша означает самого Пушкина, который происходит от мавра (50, стр. 26), — то во всем этом ничего, кроме нелепой натяжки и ничего не объясняющей претензии, пр.» всем желании увидеть нельзя. Вот для примера сопоставление, делаемое автором между пророком и домиком. «Как труп в пустыне *лежал* пророк; вдова, увидев бреющуюся Маврушу, — «ах, ах» и шлепнулась.

Упал измученный пророк — и нет серафима, упала вдова — и простыл след Мавруши...

Бога глас взывает к пророку, заставляя его действовать: «Глаголом жги сердца людей!» Глас вдовы — «ах, ах» — вызывает постыдное бегство Мавруши.

После своего преображения пророк обходит моря и земли и идет *к людям;* после того как открылся обман, Мавруше не остается ничего другого, как бежать за тридевять земель *от людей»* (50, стр. 162).

Совершенная произвольность и очевидная бесплодность таких сопоставлений, конечно, способна только подорвать доверие к тому методу, которым пользуется профессор Ермаков. И когда он поясняет, что «Иван Никифорович близок к природе: — как велит природа — он Довгочхун, то есть долго чихает, Иван Иванович искусственен, он Перерепенко, он, может быть, вырос сверх репы» (49, стр. 111), — он окончательно подрывает доверие к тому методу, который не может избавить нас от совершенно абсурдного истолкования двух фамилий, одной — в смысле близости к природе, другой — в смысле искусственности. Так изо всего можно вывести решительно все. Классическим образцом таких толкований останется навсегда толкование пушкинского стиха

Передоновым в классе на уроке словесности!: С своей волчицею голодной выходит на дорогу волк...» Постойте, это надо хорошенько понять. Тут аллегория скрывается. Волки попарно ходят. Волк с волчицею голодной: волк сытый, а она голодная. Жена всегда после мужа должна есть, жена во всем должна подчиняться мужу». Психологических оснований для такого толкования есть ровно столько же, сколько и у толкований Ермакова. Но небрежность к анализу формы составляет почти всеобщий недостаток всех психоаналитических исследований, и мы знаем только одно исследование, близкое к совершенству в этом отношении: это исследование — «Остроумие» Фрейда, которое тоже исходит из сближения остроты со сновидением. Это исследование, к сожалению, стоит только на грани психологии искусства, потому что сами по себе комический юмор и остроумие, в сущности говоря, принадлежат скорей к общей психологии, чем к специальной психологии искусства. Однако произведение это может считаться классическим образцом всякого аналитического исследования. Фрейд исходит из чрезвычайно тщательного анализа техники остроумия и уже от этой техники, то есть от формы, восходит к соответствующей этой остроте безличной психологии, при этом он отмечает, что при всем сходстве острота для психолога коренным образом отличается от сновидения. «Важнейшее отличие заключается в их социальном соотношении. Сновидение является совершенно асоциальным душевным продуктом; оно не может ничего сказать другому человеку... Острота является, наоборот, самым социальным из всех душевных механизмов, направленных на получение удовольствия» (120, стр. 241). Этот тонкий точный анализ позволяет Фрейду не валить в одну кучу все решительно произведения искусства, но даже для таких трех близко стоящих форм, как остроумие, комизм и юмор, указать три совершенно разных источника удовольствия. Единственной погрешностью самого Фрейда является попытка толковать сновидения вымышленные, которые видят герои литературного произведения как действительные. В этом сказывается тот же наивный подход к произведению искусства, который обнаруживает исследователь, когда по «Скупому рыцарю» хочет изучить действительную скупость.

Так, практическое применение психоаналитического метода ждет еще своего осуществления, и мы можем только сказать, что оно должно реализовать на деле и

в практике те громадные теоретические ценности, которые заложены в самой теории. Эти ценности в общем сводятся к одному: к привлечению бессознательного, к расширение сферы исследования, к указанию на то, как бессознательное в искусстве становится социальным[33].

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

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

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

ГЛАВА V. АНАЛИЗ БАСНИ

Басня, новелла, трагедия. Теория басни Лессинга и Потебни. Прозаическая и поэтическая басня. Элементы, построения басни: аллегория, употребление зверей, мораль, рассказ, поэтический стиль и приемы.

При переходе от критической к положительной части нашего исследования нам казалось более уместным вынести вперед некоторые частные исследования с тем, чтобы наметить важнейшие точки для подведения будущей теоретической линии. Нам казалось нужным подготовить психологический материал для последующих обобщений, поэтому наиболее удобным было расположить исследование от простого к более сложному, и мы намерены предварительно рассмотреть басню, новеллу и трагедию как три постепенно усложняющиеся та возвышающиеся одна над другой литературные формы. Начинать приходится именно с басни, потому что она стоит именно на грани поэзии и всегда выдвигалась исследователями как самая элементарная литературная форма, на которой легче и ярче всего могут быть обнаружены все особенности поэзии. Не боясь преувеличения, можно сказать, что большинство теоретиков во всех своих истолкованиях поэзии исходило из определенного понимания басни. Разъяснив басню, они затем всякое вышестоящее произведение рассматривали уже как более усложненную, но в основе совершенно сходную с басней форму. Поэтому можно просто сказать, что, если познакомиться с тем, как исследователь толкует басню, можно легче всего составить себе представление о его общей концепции искусства.

В сущности, мы имеем только две законченные психологические системы басни: теорию Лессинга и Потебни. Оба эти автора смотрят на басню как на самый элементарный случай и из понимания басни исходят при объяснении всей литературы. Для Лессинга басня

определяется следующим образом: если низвести всеобщее нравственное утверждение к частному случаю и рассказать этот случай как действительный, то есть не как пример или сравнение, притом так, чтобы этот рассказ служил наглядному познанию общего утверждения, то это сочинение будет басней.

Очень легко заметить, что именно такой взгляд на художественное произведение как на иллюстрацию известной общей идеи и составляет чрезвычайно распространенное до сих пор отношение к искусству, когда в каждом романе, в каждой картине читатель и зритель хотят разыскать раньше всего главную мысль художника, то, что хотел автор этим сказать, то, что это выражает, и т. п. Басня при таком понимании является только наиболее наглядной формой иллюстрации общей идеи.

Потебня, который исходит из критики этого взгляда и, в частности, системы Лессинга, в согласии с общей своей теорией приходит к выводу, что басня обладает способностью быть «постоянным сказуемым к переменчивым подлежащим, взятым из области человеческой жизни» (92, стр. 11). Басня для Потебни является быстрым ответом на вопрос, подходящей схемой для сложных житейских отношений, средством познания или уяснения каких-нибудь запутанных житейских, политических или других отношений. При этом Потебня опять видит в басне ключ к разгадке всей поэзии и утверждает, что «всякое поэтическое произведение и даже всякое слово, в известный момент его существования, состоит из частей, соответственных тем, которые мы замечали в басне. Я постараюсь показать после, что иносказательность есть непременная принадлежность поэтического произведения» (92, стр. 12). «...Басня есть один из способов познания житейских отношений, характера человека, одним словом, всего, что относится к нравственной стороне жизни людей» (92, стр. 73). Любопытно, что при всем резком различии, которое подчеркивают сторонники формальной теории между своими взглядами и взглядами Потебни, они все же легко соглашаются с формулой Потебни и, критикуя его во всех остальных областях, признают его полнейшую правоту в этой области. Уже это одно делает басню исключительно интересным предметом для формально психологического анализа, как объект, как будто находящийся на самой границе поэзии и для одних представляющий прототип всякого поэтического произведения, а для других — разительное исклю-

чение из всего царства искусства. «Теория Потебни, — говорит Шкловский, — меньше всего противоречила сама себе при разборе басни, которая и была исследована Потебней с его точки зрения до конца. К художественным, «вещным» произведениям теория не подошла, а потому и книга Потебни не могла быть дописана...» (129, стр. 106). «Система Потебни оказалась состоятельной только в очень узкой области поэзии: в басне и в пословице. Поэтому эта часть труда Потебни была им разработана до конца. Басня и пословица оказались действительно «быстрым ответом на вопрос». Их образы в самом деле оказались «способом мышления». Но понятия басни и пословицы весьма мало совпадают с понятием поэзии» (131, стр. 5 — 6). На такой же точке зрения стоит, видимо, и Томашевский: «Басня развилась из аполога — системы доказательств общего положения на примерах (анекдоте или сказке)... Басня, будучи построена на фабуле, дает повествование как некоторую аллегорию, из которой извлекается общий вывод — мораль басни...» (110, стр. 195).

Такое определение возвращает нас назад к Лессингу и даже к теориям еще более архаическим, к определениям басни Де-ля-Моттом и другими. Любопытно, что и теоретическая эстетика смотрят на басню с той же точки зрения и охотно сопоставляет басню с рекламным искусством. «К рекламной поэзии, — говорит Гаман, — нужно отнести все басни, в которых эстетический интерес к захватывающей истории так искусно использован для морали этой истории; ведению эстетики рекламы подлежит вообще вся тенденциозная поэзия; сюда относится далее вся область риторики...» (30, стр. 80 — 81).

За теоретиками и философами следуют критики и широкое общественное мнение, расценивающее басню весьма низко, как произведение неполноправное в поэзии. Так издавна за Крыловым установилась репутация моралиста, выразителя идей среднего человека, певца житейской практичности и здравого смысла. Отсюда оценка переносится и на самую басню, и многие вслед за Айхенвальдом полагают, что, начитавшись этих басен, «можно хорошо приспособить себя к действительности. Не этому учат великие учителя. Этому учить и вообще не приходится... Отсюда басня поневоле мелка... Басня только приблизительна. Она скользит по поверхности» (6, стр. 7). И только Гоголь как-то вскользь и невзначай, сам не вполне сознавая, что это означает, об-

молвился о невыразимой духовности басен Крылова, хотя в целом истолковал его в согласии с общим мнением, как здоровый и крепкий практический ум и пр.

Чрезвычайно поучительно обратиться к теории басни, которая понимает ее таким образом, и на деле увидеть, что же отличает басню от поэзии и в чем же заключаются эти особенности поэзии, явно отсутствующие в басне. Однако мы напрасно стали бы с этой целью рассматривать теорию Лессинга или Потебни, потому что основная тенденция того и другого направлена совершенно в другую сторону. Можно с неоспоримой ясностью показать, что тот и другой имеют все время в виду два совершенно различных по происхождению и по художественной функции рода басни. История и психология учат нас тому, что следует строго различать басню поэтическую и прозаическую.

Начнем с Лессинга. Он прямо говорит, что басня относилась древними к области философии, а не к области поэзии, и что именно эту философскую басню он и избрал предметом своего исследования. «У древних басня принадлежала к области философии, и отсюда ее заимствовали учителя риторики. Аристотель разбирает ее не в своей «Поэтике», а в своей «Риторике». И то, что Афтониус и Теон говорят о ней, они равным образом говорят в риторике. Также и у новых авторов вплоть до времен Лафонтена следует искать в риторике все, что нужно узнать об эзоповской басне. Лафонтену удалось сделать басни приятной поэтической игрушкой... Все начали трактовать басню, как детскую игру... Кто-либо, принадлежащий к школам древних, где все время внушалось безыскусственное изображение в басне, не поймет, в чем дело, когда, к примеру, у Ватте он прочитает длинный список украшений, которые должны быть присущи басенному рассказу. Полный удивления, он спросит: неужели у новых авторов совершенно изменилось существо вещей? Потому что все эти украшения противоречат действительному существу басни» (150, S. 73 — 74). Таким образом, Лессинг совершенно откровенно имеет в виду басню до Лафонтена, басню как предмет философии и риторики, а не искусства.

Совершенно сходную позицию занимает и Потебня. Он говорит: «Для того чтобы заметить, из чего состоит басня, нужно рассматривать ее не так, как она является на бумаге, в сборнике басен, и даже не в том виде, когда она из сборника переходит в уста, причем самое

появление ее недостаточно мотивировано, когда, например, прочитывает ее актер, чтобы показать свое умение декламировать; или, что бывает очень комично, когда она является в устах ребенка, который важно выступает и говорит: «Уж сколько раз твердили миру, что лесть гнусна, вредна...» Отрешенная от действительной жизни, басня может оказаться совершенным празднословием. Но эта поэтическая форма является и там, где дело идет о вещах вовсе не шуточных — о судьбе человека, человеческих обществ, где не до шуток и не до празднословия» (91, стр. 4).

Потебня прямо ссылается на приведенное место из Лессинга и говорит, что «все прикрасы, которые введены Лафонтеном, произошли именно оттого, что люди не хотели, не умели пользоваться басней. И в самом деле — басня, бывшая некогда могущественным политическим памфлетом, во всяком случае сильным публицистическим орудием, и которая, несмотря на свою цель, благодаря даже своей цели, оставалась вполне поэтическим произведением, басня, которая играла такую видную роль в мысли, сведена на ничто, на негодную игрушку» (91, стр. 25 — 26).

В подтверждение своей мысли Потебня ссылается на Крылова для того, чтобы показать, как не следует писать басню.

Из этого совершенно ясно, что и Потебня, и Лессинг одинаково отвергают поэтическую басню, басню в сборнике, которая кажется им только детской игрушкой, и все время имеют дело не с басней, а с апологом, почему их анализы и относятся больше к психологии логического мышления, чем к психологии искусства. Уже благодаря установлению этого можно было бы произвести формальный отвод одного и другого мнения, поскольку они сознательно и умышленно рассматривают не поэтическую, а прозаическую басню. Мы вправе были бы сказать обоим авторам: «Все, что вы говорите, совершенно справедливо, но только все это относится не к поэтической, а к риторической и прозаической басне». Уже один тот факт, что высший расцвет басенного искусства у Лафонтена и Крылова кажется обоим нашим авторам величайшим упадком басенного искусства, наглядным образом свидетельствует о том, что их теория относится никак не к басне как к явлению в истории искусства, а к басне как к системе доказательств. И в самом деле, мы знаем, что басня по происхождению своему несом-

ненно двойственна, что ее дидактическая и описательная часть, иначе говоря, поэтическая и прозаическая, часто боролись друг с другом и в историческом развитии побеждала то одна, то другая. Так главным образом на византийской почве басня почти совершенно утеряла свой художественный характер и превратилась почти исключительно в морально-дидактическое произведение. Наоборот, на латинской почве она произрастила из себя басню поэтическую, стихотворную, хотя надо сказать, что все время мы имеем в басне два параллельных течения и басня прозаическая и поэтическая продолжают существовать все время как два разных литературных жанра.

К прозаическим басням следует отнести басни Эзопа, Лессинга, Толстого и других. К басням поэтическим — Лафонтена, Крылова и их школы. Одним этим указанием можно было бы опровергнуть теорию Потебни и Лессинга, но это было бы аргументом чисто формальным, а не по существу, и скорее напоминало бы юридический отвод, чем психологическое исследование. Для нас соблазнительно, напротив того, вникнуть в обе эти системы и в ходы их доказательств. Может быть, те самые доводы, которые они приводят против искажения басни, окажутся в состоянии пролить свет на самую природу поэтической басни, если мы те же самые соображения с измененным знаком с минуса на плюс приложим к басне поэтической. Основной психологический тезис, объединяющий и Потебню и Лессинга, гласит, что на басню не распространяются те психологические законы искусства, которые мы находим в романе, в поэме, в драме. Мы видели, почему это происходит и почему авторам удается это доказать, раз они имеют дело все время с прозаической басней.

Нашим тезисом будет как раз противоположный. Задача состоит в том, чтобы доказать, что басня всецело принадлежит к поэзии и что на нее распространяются все те законы психологии искусства, которые в более сложном виде мы можем обнаружить в высших формах искусства. Иначе говоря, путь наш будет обратным, как обратна и цель. Если эти авторы шли в своих рассуждениях снизу вверх, от басни к высшим формам, мы поступим как раз обратным образом и попробуем начать анализ сверху, то есть применить к басне все те психологические наблюдения, которые сделаны над высшими формами поэзии.

Для этого следует рассмотреть те элементы построения басни, на которых останавливаются оба автора. Первым элементом построения басни естественно считать аллегорию. Хотя Лессинг и оспаривает мнение Де-ля-Мотта относительно того, что басня есть поучение, скрытое под аллегорией, однако он эту аллегорию вводит в свое объяснение вновь, но в несколько ином виде. Надо сказать, что самое понятие аллегории претерпело в европейской теории очень существенное изменение. Квинтилиан определяет аллегорию как инверсию, которая выражает одно словами и другое смыслом, иногда даже противоположное. Позднейшие авторы понятие противоположного заменили понятием сходного и, начиная от Фоссиуса, стали исключать это понятие противоположного выражения из аллегории. Аллегория говорит «не то, что она выражает словами, но нечто *сходное»* (150, S. 16).

Уже здесь видим мы коренное противоречие с истинной природой аллегории. Лессинг, который видит в басне только частный случай некоторого общего правила, утверждает, что единичный случай не может быть похож на общее правило, которому он подчинен, и поэтому утверждает, что «басня, как простая басня, ни в каком случае не может быть аллегорической» (150, S. 18). Она делается аллегорической только в том случае, если мы эту басню применим к тому или иному случаю и когда под каждым действием и под каждым героем басни начнем разуметь другое действие и другое лицо. Все становится здесь аллегорическим.

Таким образом, аллегоризм есть, по Лессингу, не первоначальное свойство басни, а только ее вторичное приобретенное свойство, которое она приобретает только в том случае, если она начинает применяться к действительности. Но так как именно из этого исходит Потебня, поскольку основное его утверждение к тому и сводится, что басня по существу своему есть схема, применяющаяся к разного рода событиям и отношениям с целью их уяснить, то естественно, что для него басня есть по самому своему существу аллегория. Однако его же собственный пример опровергает его психологически как нельзя лучше. Он ссылается на то место в «Капитанской дочке» Пушкина, когда Гринев советует Пугачеву образумиться и надеяться на помилование государыни. «Слушай, — сказал Пугачев с каким-то диким вдохновением. — Расскажу тебе сказку, которую в ребячестве мне

рассказывала старая калмычка. Однажды орел спрашивал у ворона: скажи, ворон-птица, отчего живешь ты на белом свете триста лет, а я всего-на-всего только тридцать три года? — Оттого, батюшка, отвечал ему ворон, что ты пьешь живую кровь, а я питаюсь мертвечиной. Орел подумал: давай попробуем и мы питаться тем же. Хорошо. Полетели орел да ворон. Вот завидели палую лошадь, спустились и сели. Ворон стал клевать да похваливать. Орел клюнул раз, клюнул другой, махнул крылом и сказал ворону: нет, брат ворон, чем триста лет питаться падалью, лучше раз напиться живой кровью, а там что бог даст!» На основании этого примера Потебня различает в басне две части: «...одну, которая представляет басню в том виде, как она вошла в сборник, если бы ее оторвать от тех корней, на которых она находится; и другую — эти самые корни. Первая из этих частей — или случай вымышленный... (ворон говорит с орлом), или же случай, который не имеет ничего фантастического... Где подлежащее и где сказуемое в этой... басне? Подлежащее в этом случае есть вопрос, почему Пугачев предпочел избранную им жизнь мирной жизни обыкновенного казака, а сказуемое — ответ на этот вопрос, то есть басня, которая является, следовательно, уяснением подлежащего... Пример ясно показывает, что она непосредственного отношения к воле может и не иметь» (92, стр. 9 — 11).

Таким образом, басня разъясняется здесь как совершеннейшая аллегория: орел — это сам Пугачев, ворон — это мирный казак или Гринев. Действие басни совершенно аналогично происходящем разговору. Однако уже и в том, как описывает это Пушкин, мы замечаем две психологические несуразности, которые заставляют нас задуматься относительно верности приведенного объяснения. Первое, что для нас непонятно, — это почему Пугачев рассказал басню «с каким-то диким вдохновением». Если басня представляет из себя самый обыкновенный акт мысли, соединение подлежащего со сказуемым, уяснение известных житейских отношений, спрашивается, при чем здесь дикое вдохновение? Не указывает ли оно скорее на то, что для Пугачева басня была в данном случае чем-то иным и чем-то большим, чем простым ответом на заданный ему вопрос?

Второе сомнение заключается в эффекте, который басня произвела: согласно приведенному объяснению, вы ожидаете, что она уяснила отношение, что она так бле-

стяще подошла к тому случаю, который ее вызвал, что она прекратила всякий спор. Однако не так было в повести: выслушав басню, Гринев применил ее по-своему и обернул острием против Пугачева. Он сказал, что питаться падалью — это и значит быть разбойником. Эффект получился такой, которого и следовало, в сущности, ожидать. В самом деле, разве не ясно с самого начала, что басня может служить одним из приемов развития мысли у оратора, но что служить значительным разъяснением сложных отношений, актом значительной мысли она никогда не может. Если басня убеждает кого-либо в чем-либо, то это значит, что и до басни и без басни это произошло бы само собой. Если же басня, как в данном случае, бьет мимо цели, это значит, что при помощи басни сдвинуть мысль с той точки, на которую она направлена более значительными аргументами, почти невозможно. Мы скорее имеем здесь дело с тем определением аллегории, которое дал Квинтилиан, когда басня неожиданно получила смысл, совершенно противоположный тому, который выражали ее слова. Если же мы возьмем за основу аллегории обыкновенное сходство, мы очень легко убедимся, что чем сильнее это сходство, тем более плоской делается сама басня. Вот два примера, которые я заимствую у Лессинга и Потебни: один — эзоповская басня о курице и жадной хозяйке. «У одной вдовы была курица, которая каждый день несла по яйцу. «Попробую я давать птице ячменю, авось она будет нестись два раза в день», — думает хозяйка. Сказано — сделано. Но курица ожирела и перестала нестись даже по разу в день.

Кто из жадности гонится за большим — лишается последнего» (92, стр. 12).

Другой пример — басня, обработанная Федром, относительно собаки с куском мяса: собака плыла с куском мяса по реке, но увидела в воде свое отражение, захотела отобрать у другой собаки кусок мяса, но выпустила изо рта свой и осталась ни при чем. Мораль та же самая, что и прежде. Следовательно, категория этих случаев, в которых может применяться аллегорически эта басня, опять совершенно одна и та же для обоих случаев. Спрашивается, какая из двух басен более аллегорична и какая поэтичнее? Я думаю, нет двух мнений о том, что неизмеримо интереснее и поэтичнее басня о собаке, потому что ничего более плоского, напоминающего обыкновенный, пресный житейский рассказ, чем первая бас-

ня, и представить себе нельзя. Таких аллегорических рассказов можно придумать бесчисленное количество и каждый из них наделить особой аллегорией. Что рассказывает первая басня кроме того, что курица неслась, после ожирела и перестала нестись? Чем может заинтересовать это даже ребенка и что, кроме ненужной морали, можно получить от чтения этой басни? Между тем столь же бесспорно, что как аллегория она стоит неизмеримо выше своей соперницы и недаром именно ее выбрал Потебня для иллюстрации основного закона басни. Большая аллегоричность заключается в том, что в этой басне неизмеримо больше сходства с теми житейскими случаями, к которым она может применяться, в то время как у первой басни, в сущности говоря, сходства большого с этими случаями нет.

Лессинг критикует Федра за то, что при изложении этой басня он позволил себе изобразить дело так, будто собака с мясом в зубах плыла по реке. «Это невозможно, — говорит Лессинг, — если собака *плыла* по реке, тогда она, конечно, так взволновала вокруг себя воду, что для нее было совершенно невозможно увидеть свое собственное отражение в воде.

Греческие басни говорят: собака, которая несла мясо, проходила через реку; это, конечно, означает, что она *шла* через реку» (150, S. 77 — 78).

Даже такое несоблюдение житейской правдоподобности кажется Лессингу нарушением законов басни. Что же он сказал бы о самой сущности этого сюжета, который, строго говоря, совершенно не подходит ни к какому случаю человеческой жадности? Ведь вся соль сюжета и этой конкретной истории о собаке заключается в том, что она увидела собственное же отражение, что она погналась за призраком того самого мяса, которое было у нее в зубах, и поэтому его потеряла. В этом соль басня, иначе эту басню можно было рассказать так: собака, которая несла в зубах мясо, увидела другую собаку с мясом в зубах, бросилась к ней, чтобы отнять у той мясо, для этого выпустила свой кусок изо рта, в результате она осталась без мяса. Совершенно очевидно, что басня по своему логическому строю во всем совпадает тогда с басней Эзопа. Из жадности герой басни гонится вместо одного за двумя яйцами или кусками мяса и остается без одного. Но совершенно ясно, что тогда пропадает вся поэтичность этого рассказа, он делается плоским и пресным.

Здесь в виде небольшого отступления я позволю себе сказать несколько слов о том приеме, которым я здесь воспользовался. Этот прием экспериментальной деформации, то есть изменения того или иного элемента в целом басни и исследования тех результатов, к которым это приводит, — один из самых психологически плодотворных приемов, к которому бесконечно часто прибегают все исследователи. Он по своему значению стоит наряду с сопоставлением разработки одного и того же басенного сюжета у разных авторов и изучением тех изменений, которые каждый из них вносит, и с изучением вариантов одной и той же басни у писателя.

Однако он превосходит их, как всякий экспериментальный метод, необычной доказательностью своего действия. Нам придется не один раз еще прибегать к помощи такого эксперимента над формой, как равно и к сравнительному изучению формальных построений одной и той же басни.

Уже этот краткий анализ показывает, что аллегоричность и поэтичность сюжета оказываются в прямо противоположном отношении. Чем определеннее то сходство, которое должно служить основой аллегории, тем более плоским, пресным становится самый сюжет. Он все более и более начинает напоминать обыденный житейский пример, лишенный всякой остроты, но именно в этой емкости и аллегоричности басни видит Потебня залог ее жизненности. Верно ли это, не смешивает ли он в данном случае притчу с басней, строго различая их теоретически, не переносит ли он на басню психологического приема и пользования притчей? «Каким образом живет басня? Чем объясняется то, что она живет тысячелетия? Это объясняется тем, что она постоянно находит новые и новые применения» (92, стр. 34 — 35). Опять совершенно ясно, что это относится только к непоэтической басне или к басенному сюжету. Что касается басни как поэтического произведения, она подчинена обыкновенным законам всякого произведения искусства. Она не живет тысячелетия. Басни Крылова и всяких других авторов в свою эпоху имеют существенное значение, затем они начинают все более и более вымирать. Спрашивается, неужели потому вымирали крыловские басни, что не оказалось больше новых применений для прежних тем. Потебня сам указывает только на одну причину умирания басни, именно на ту, когда басня делается непонятной, благодаря тому что заключенный в

ней образ выходит из всеобщего употребления и сам начинает нуждаться в объяснения. Однако басни Крылова понятны сейчас всякому. Они умирали, видимо, из-за какой-то другой причины и сейчас, вне всякого сомнения, в общем и целом стоят вне жизни и вне литературы. И вот этот закон влияния и смерти поэтической басни опять как будто стоит в полном различии с той аллегоричностью, на которую ссылается Потебня. Аллегоричность может сохраняться, а басня умирает, и наоборот. Больше того, если мы приглядимся внимательно к басням Лафонтена или Крылова, мы увидим, что они совершают процесс, совершенно обратный тому, на который указывает Потебня. Он считает, что басня применяется к действительным случаям, для того чтобы объяснить последние. Из примера так называемой составной или сложной басни мы почти всегда можем вывести как раз обратное заключение. Поэт приводит жизненный или похожий на жизненный случай, для того чтобы *им пояснить свою басню.* Так, в басне Эзопа и Крылова о Паве и Вороне, которую Потебня приводит как образец составной басни, читаем: «Я эту басенку вам былью поясню». Таким образом, выходит, что быль пояснит басню, а не басня быль, как полагал Потебня, и поэтому Потебня совершенно последовательно, вслед за Лессингом, видел в составной басне ложный и незаконный вид басни, потому что Лессинг полагал, что басня при этом становится аллегорической, благодаря чему затуманивается заключенная в ней общая идея, а Потебня указывал на то, что благодаря своей составной части такая басня ограничивается или суживается в том применении, которое ей может быть дано, так как на эту вторую басню следует смотреть только как на частный случай ее возможных применений. Такая составная басня имеет значение некоторого рода надписи. «Это можно сравнить в языке с тем, когда мы, чтобы выразить лучше нашу мысль, нагромождаем слова, которые значат приблизительно одно и то же» (92, стр. 47). Такой параллелизм кажется Потебне совершенно лишним, потому что он ограничивает емкость основной басни. Потебня уподобляет автора такой басни продавцу игрушек, «который говорит ребенку, что этой игрушкой играют так-то...» (92, стр. 54). Между тем при внимательном анализе составной басни бросается в глаза, что две части басни носят всегда характер некоторого дополнения, орнамента, разъяснения первой и никогда

не наоборот. Иначе говоря, теория аллегории и здесь терпит неудачу.

Вторым элементом, с которым приходится иметь дело при построении басни, является тот необычный выбор героев, на который уже издавна обращали внимание исследователи. В самом деле, почему басня имеет дело предпочтительно с животными, вводя иногда и неодушевленные предметы и очень редко прибегая к людям. Какой смысл заключен в этом? На это исследователи давали совершенно разные ответы. Брейтингер полагал, что это делается для того, чтобы вызвать удивление: «Возбуждение удивления причина тому, почему в басне заставляют разговаривать животных и других низших творений» (150, S. 48).

Лессинг совершенно справедливо подверг это новой критике и указал, что удивление в жизни и в искусстве совершенно не совпадают, и если в действительности нас удивило бы разговаривающее животное, в искусстве все зависит от той формы, в какой этот разговор введен: если он введен явно как стилистическая условность, к которой мы совершенно привыкаем как к литературному приему, если автор, как утверждали древние теоретики, стремится возможно уменьшить впечатление удивительного, — тогда мы, читая самые удивительные происшествия, удивляемся им не более, чем нашим ежедневным событиям. Блестящий пример Лессинга поясняет, в чем здесь дело: «Когда я читаю в писании: когда разверз господь рот ослице и она сказала Валааму... — тогда я читаю о чем-то удивительном; но когда я читаю Эзопа: тогда, когда звери умели еще разговаривать, сказала овца своему пастуху, — тогда совершенно ясно, что баснописец не хочет мне сказать ничего удивительного, но скорее совершенно другое, что в то время, которое он с согласия своих читателей допускает, все это было сообразно с законами природы» (150, S. 50).

Дальше совершенно правильно Лессинг указывает на то психологическое соображение, что употребление зверей в басне могло бы нас удивить один-два раза, но когда оно становится постоянным явлением и когда автор начинает с него, как с чего-то само собой разумеющегося, тогда оно, конечно, никогда не может рассчитывать вызвать в нас удивление. Однако какое-то чрезвычайно важное значение за этим обычаем несомненно следует установить, и совершенно прав Аксель, когда проделывает эксперимент с басней, заменяя в ней животное чело-

веком, и указывает, что при этом басня лишается всякого смысла: «Басня получает благодаря употреблению этих обыденных героев удивительный оттенок: Была бы неплохая басня, если рассказать так: один человек заметил на дереве прекрасные груши, которые вызвали в нем желание съесть их. Он долго трудился, стараясь взлезть на дерево, но асе было напрасно, и он должен был оставить свои попытки. Уходя, он сказал: «Мне гораздо полезнее, если я оставлю их висеть подольше, они еще не вполне созрели». Но эта историйка недостаточно действует на нас, она слишком плоска» (150, S. 52 — 53).

И в самом деле, стоило только лисицу в этой знаменитой басне о винограде заменить человеком, и басня потеряла как будто бы весь свой смысл. Лессинг; видит причину употребления животных в басне в двух особенностях: первая — в том, что животные обладают наибольшей определенностью и постоянством их характера, достаточно назвать то или иное животное, как мы немедленно себе представим то понятие или ту силу, которую оно означает. Когда баснописец говорит «волк», мы сразу имеем в виду сильного и хищного человека. Когда он говорит: «лисица», мы видим перед собою хитреца. Стоит ему заменить волка и лисицу человеком, и он будет сразу поставлен перед необходимостью либо подробно и долго пояснять нам, что за характер у этого человека, либо басня потеряет всю свою выразительность. Лессинг видит причину употребления животных во «всем известной определенности их характера» (150, S. 50), и он прямо упрекает Лафонтена в том, что он начинает пояснять характер своих действующих лиц. Когда Лафонтен в трех стихах определяет характер лисы, Лессинг видит в этом злейшее нарушение поэтики басни. Он говорит: *«Баснописцу* лисица нужна для того, чтобы с помощью одного слова дать индивидуальный образ умного хитреца, а *поэт* предпочитает забыть об этом удобстве, отказаться от него, только чтобы не упустить возможность сделать ловкое описание предмета, единственное преимущество которого на этом месте заключается в том, что он не нуждается ни в каком описании» (150, S.74).

Здесь мимоходом стоит опять отметить то противопоставление между баснописцем и поэтом, которое делает Лессинг. Оно, конечно, впоследствии объяснит нам, почему совершенно разное значение имеют звери для поэтической и прозаической басни.

Вслед за Лессингом и Потебня склонен думать, что звери употребляются в басне главным образом вследствие их характеристичности. «Третье свойство образа басни, — говорит он, — вытекающее из ее назначения, это то, что она, чтобы не останавливаться долго на характеристике лиц, берет такие лица, которые одним своим названием достаточно определяются для слушателя, служат готовым понятием. Как известно, в басне пользуются для этого животными... Практическая польза для басни от соблюдения такого обычая может быть сравнена с тем, что в некоторых играх, например в шахматах, каждая фигура имеет определенный ход действий: конь ходит так-то, король и королева так-то; это знает всякий приступающий к игре, и это очень важно, что всякий это знает, потому что в противном случае приходилось бы каждый раз уславливаться в этом, и до самой игры дело бы не дошло» (92, стр. 26 — 27).

Другим не менее важным основанием для употребления зверей в басне Лессинг считает то обстоятельство, что они дают возможность исключить всякое эмоциональное действие басни на читателя. Он прекрасно поясняет это, когда говорит, что на это соображение он никогда не набрел бы при помощи заключений, если бы на это не толкнуло его собственное чувство. «Басня имеет целью ясное и живое познание морального правила; ничто не затемняет так наше познание, как страсти; следовательно, баснописец должен избегать насколько возможно возбуждения страстей. Но как может он иначе избегать возбуждения, например, сострадания, чем делая его объекты более несовершенными и вместо людей выводя зверей или еще более низкие существа? Припомним еще раз басню о волке и овце, как она выше превращена в басню о священнике и о бедном человеке. Мы сострадаем овце, но это сострадание так слабо, что оно не причиняет никакого заметного вреда нашему наглядному познанию морального правила. Совсем обратное произошло бы с бедным человеком: казалось ли бы нам это только или бы это произошло на самом деле, — но мы имели бы много, слишком много сострадания к нему и много, слишком много недоброжелательства испытывали бы к священнику, чтобы наглядное познание морального правила могло быть столь же ясным, как и в первом случае (150, S. 55). Здесь мы попадаем в самый центр идей Лессинга. Он применил эксперимент замены животных священником

и бедным человеком для того, чтобы показать, что при этой замене басня проигрывает только в том случае, если она теряет при этом всякую определенность характера своих героев. Если же мы вместо животных употребляем не просто человека, а какого-нибудь определенного человека, скажем, бедного и священника, о стяжательстве которого мы знаем по обычным рассказам о духовенстве, басня ничего не потеряет в определенности своих характеров, но при этом обнаружится, как показывает Лессинг, вторая причина употребления животных: именно басня вызовет в нас слишком сильное эмоциональное отношение к рассказу и тем самым затемнит его истинный смысл. Таким образом, животные нужны для того, чтобы затемнить эмоцию. Опять здесь с чрезвычайной резкостью выступает разница между поэтической и прозаической басней. Совершенно верно, что оба эти соображения не имеют ничего общего с задачами поэтической басни. Чтобы это обнаружить, проще всего остановиться на тех конкретных примерах, которые приводят и Лессинг и Потебня. Потебня говорит: «Если бы действующие лица басни привлекали к себе наше внимание и возбуждали бы наше сочувствие или неудовольствие в той степени, в какой это имеет место в обширном произведении: в повести, романе, эпической поэме, то басня перестала бы достигать своей цели, перестала бы быть сама собой, то есть быстрым ответом на предложенный вопрос...

Возьмем, например, обширную общеизвестную поэму «Илиаду», или не самую поэму, а тот круг событий, который не весь вошел в нее... В таком виде рассказанный ряд событий может служить темой для басни, то есть, понимая ее в обширном смысле, ответом на тему, которая выражается латинской пословицей: «Delirant reges, plectuntur Achaei», то есть: «Сумасбродствуют цари, а наказываются ахейцы», или малоросской: «Паны скубуться, а у мужиків чубы тріщать».

Но придайте этому ряду событий те подробности, ради которых эти события привлекательны в самой поэме, наше внимание будет задерживаться на каждом шагу мелочными подробностями и другими требующими объяснения образами — и басня становится невозможною.

...Басня, ради годности ее для употребления, не должна останавливаться на характеристике действующих лиц, на подробном изображении действий, сцен» (92, стр. 22, 24).

Здесь совершенно ясно Потебня показывает, что он все время говорит о басне как о фабуле всякого произведения. Если мы из «Илиады» выделим ее прозаическую часть, тот ход событий, который вошел в эту поэму, и если мы отбросим все то, чем эти события привлекательны в поэме, мы получим басню на тему — паны дерутся, а у мужиков чубы трещат. Иначе говоря, стоит отнять у поэтического произведения его поэтичность, как оно превращается в басню. Здесь совершенно ясно проводится сплошь и рядом равенство между басней и между прозаическим произведением.

Вопрос сам собой здесь несколько раздвигается, и аргументация переходит от героев к новому элементу басни, к рассказу. Однако, прежде чем перейти к рассмотрению этого нового элемента, следует в двух словах остановиться на той роля, которую употребление животных играет в басне поэтической, а не прозаической. Совершенно ясно, что тенденция поэта как раз обратна тенденции прозаика. Поэт, как это видно уже из примера, приведенного Лессингом, заинтересован в том именно, чтобы привлечь наше внимание к герою, возбудив наше сочувствие или неудовольствие, конечно, не в той степени, как это имеет место в романе или в поэме, но в зачаточном виде именно те самые чувства, которые возбуждает роман, поэма и драма.

Мы постараемся показать ниже, что в басне заложено зерно лирики, эпоса и драмы и что герои басни такие же прототипы всякого героя эпического и драматического, как все другие элементы построения басни. В самом деле, нам нетрудно разглядеть, что, когда Крылов рассказывает о двух голубках, при выборе своих героев он именно рассчитывает вызвать наше сочувствие к несчастьям голубков. А когда он рассказывает о несчастье вороны, он хочет вызвать нашу насмешку. Мы видим, что здесь выбор животных определяется не столько их характером, сколько той эмоциональной краской, которой обладает каждый из них. Таким образом, если мы приглядимся к любой басне Лафонтена или Крылова, то мы везде сумеем обнаружить далеко не равнодушное отношение автора и читателя к героям и мы увидим, что, вызывая в нас другие, по существу, чувства, чем вызывают люди, эти герои все же все время вызывают сильную аффективную окраску нашего отношения к ним, и можно сказать, что одна из важнейших причин, заставляющая поэтов прибегать в басне к

изображению животных и неодушевленных предметов, есть именно та возможность, которую они получают благодаря этому приему: возможность изолировать и сконцентрировать один какой-нибудь аффективный момент в таком условном герое.

Тем же самым, как мы увидим ниже, объясняется выбор животных и неодушевленных символов в самой возвышенной лирике. Лермонтовский «Парус», «Горы», «Три пальмы», «Утес» ,и «Тучи», гейневская «Сосна и пальма» окажутся героями того же самого порядка и героями, выросшими из этих же басенных животных.

Другая причина употребления животных в басне заключается в том, что они представляют собой наиболее удобные условные фигуры, которые создают сразу же совершенно нужную и необходимую для эстетического впечатления изоляцию от действительности [34]. Еще Гаман указывал на эту изоляцию как на наипервейшее условие эстетического действия. В самом деле, когда нам рассказывают про хозяйку, которая перекормила свою курицу, мы решительно не знаем, как относиться к этому рассказу: как к действительности или как к художественному происшествию, и из-за этого отсутствия должной изоляции немедленно же теряется эстетическое действие. Это все равно как лишить картину всякой рамы на стене и слить ее с окружающей обстановкой так, что зритель не может сразу догадаться, что он видит перед собой — действительные или нарисованные фрукты.

Таким образом, литературность, условность этих героев гарантирует необходимую для художественного действия изоляцию, и это же свойство мы найдем впоследствии и у всех прочих героев литературных произведений. Оно стоит в самом тесном отношении к третьему элементу басни, к самому рассказу и к его характеру.

Здесь Потебня, продолжая свою мысль о героях, прямо заявляет, что относительно рассказа «существует две школы. Одна, известная нам с детства, — школа Лафонтена и его подражателей, к которым принадлежит и Крылов. Она может быть охарактеризована басней «Осел и Соловей»... Многие... находили такой способ изложения, то есть введение таких подробностей и живописных описаний в басне, очень уместным и поэтичным» (92, стр. 24 — 25). Сам Потебня считает, что эта басня может служить доказательством того, как люди не хотели и не умели пользоваться басней. По его

словам, такие подробности и поэтические описания губят совершенно басню, лишают ее самого основного качества. Того же взгляда придерживается и Лессинг, когда он сравнивает Лафонтена, введшего в употребление поэтическую басню, с охотником, который заказал художнику вырезать на луке сцену охоты; художник превосходно справился со своей задачей и очень искусно изобразил охоту, однако когда стрелок захотел выстрелить из этого лука, он натянул тетиву, и лук сломался (150, S. 75). Поэтому Лессинг полагает, что если Платон, изгоняя из своей республики Гомера, оставил в ней Эзопа, не причисляя его к поэтам и к создателям вымыслов, то сейчас, увидев Эзопа в том виде, какой придал ему Лафонтен, он сказал бы ему: «Друг, мы больше не знаем друг друга, уходи своей дорогой» (150, S. 75). Таким образом, и Лессинг полагает, что поэтическая красота и практическая польза басни находятся в обратном отношении и что чем поэтичнее и живописнее описание в басне и чем формально более совершенно обработан ее рассказ, тем меньше басня отвечает своему назначению. Нигде так не обнаруживается совершенное расхождение поэтической и прозаической басни, как именно здесь. Лессинг возражает Рише, критикуя его определение басни как небольшой поэмы, и говорит: «Если он считает необходимым качеством поэмы поэтический язык и определенный размер, я не могу присоединиться к его мнению» (150, S. 22).

Таким образом, все то, что характеризует поэзию как таковую, кажется Лессингу несовместимым с басней.

Второй момент, который отталкивает его в определении Рише, — это утверждение последнего, что басня преподносит свое правило в форме картины или образа, и это Лессинг считает совершенно несовместимым с истинной задачей басни. Батте выдвигает он в качестве упрека то, что тот «слишком смешивает действие эзоповской басни с действием эпопеи или драмы... Героический или драматический писатель имеет своей конечной целью возбуждение страстей, но он может их возбудить, только подражая страстям; подражать же страстям не может, только если будет ставить им известные цели, к которым они стремятся приблизиться или которых они избегают... Баснописец, наоборот, не имеет никакого дела с нашими страстями, но исключительно с нашим познанием» (150, S. 35 — 36).

Басня оказывается принципиально противоположной всякому другому произведению, она не принадлежит больше к области поэзии, и все те достоинства, которые привыкли считать плюсом для художественного произведения, неизменно обращаются у басни в недостаток. В согласии с античным взглядом Лессинг полагает, что «краткость — это душа басни» и что Федр совершил первую измену, когда стал в стихах обрабатывать эзоповские басни, и что только «стихотворный размер и поэтический стиль» заставили его отклониться от эзоповского правила (150, S. 70). Федр, по его мнению, выбрал средний путь между поэтической и прозаической басней и рассказывал ее в изящной краткости римлян, но все же в стихах. С точки зрения Лессинга, нет большего греха у Лафонтена, чем применение поэтического стиля к поэтической формы к разработке басни. «Рассказ в басне должен быть проще, он должен быть сжат и удовлетворять одной только ясности, избегая, насколько это возможно, всяких прикрас и фигур» (150, S. 72).

Параллельно с этим направлением басня развилась в совершенно противоположном. Она стала себя осознавать и утверждать как особый поэтический жанр, ничем не отличающийся от других видов и форм поэзии. Лафонтен с наивной трогательностью в предисловии к своим басням приводит рассказ Платона о том, что Сократ перед смертью, когда боги во сне позволили ему заняться музыкой, принялся перекладывать в метры эзоповские басни, то есть попытался объединить басню и поэзию через музыкальный размер, иначе говоря, начал то дело, которое впоследствии довершили Лафонтен, Крылов и другие поэты. «Как только басни, приписываемые Эзопу, увидели свет, так Сократ нашел нужным одеть их в одежды муз... Сократ был не единственным, кто рассматривал поэзию и басню как сестер. Федр заявлял, что он придерживался того же самого мнения».

Лафонтен дальше указывает на то, что он не мог совершенно намеренно и сознательно придать своим басням ту исключительную краткость, которая присуща басне Федра, но что в вознаграждение он пытался сделать занимательным рассказ больше, чем это делал Федр. При этом приводит чрезвычайно веское и остроумное соображение: «Я полагал, что так как эти басни известны всему свету, я не сделаю решительно ничего, если не придам им чего-либо нового посредством некоторых черт, которые бы сообщили им вкус; это то,

чего теперь требуют. Все хотят новизны и веселости. Я называю веселостью не то, что возбуждает смех, но некоторый шарм, некоторую приятную форму, которую можно придать всякого рода сюжету, даже самому серьезному» (148, p. 12 — 13).

И в самом деле, этот знаменательный рассказ о Сократе, который понял позволение заняться музыкой в том смысле, что это означало заниматься поэзией, и который боялся взяться за поэзию, потому что она требует непременно вымысла и неправды, — проливает очень много света на тот основной узел, с которого дорога басни разделилась: по одному пути басня окончательно пошла в поэзию, по другому — в проповедь и голую дидактику. Очень легко показать, что почти с самого начала басня поэтическая и прозаическая, из которых каждая шла своим путем и подчинялась своим особым законам развития, требовала каждая различных психологических приемов для своей обработки. В самом деле, если нельзя согласиться с Лессингом и Потебней в том, что употребление животных в прозаической басне мотивировалось главным образом определенностью характера и служило главным образом для рассудочных и внеэмоциональных целей, то, с другой стороны, нельзя не увидеть, что этот же самый факт приобретает совершенно другой смысл и другое значение в басне поэтической. Стоит только спросить себя, какой же определенный характер приписывает баснописец лебедю, раку и щуке, синице, журавлю, лошади, муравью, льву, комару, мухе, курице, — мы сейчас увидим, что не только у всех этих героев нет никакого определенного характера, но что даже у таких классических басенных героев, как лев, слон, собака и т. д., постоянного и определенного характера вовсе нет. Очевидно, какая-то совсем другая причина заставляет поэтов прибегать все же к этим животным, а совсем не определенность их характера, которой вовсе у них нет. Мы уже указывали мимоходом на то, что эмоциональные соображения играют очень большую роль при выборе этих героев в поэтической басне. Каковы же те основания, которые заставляют и поэтическую басню прибегать к животным?

Это чрезвычайно легко показать, если посмотреть, что еще наряду с животными занимает место героев в такой басне. Мы увидим, что это будут неодушевленные предметы, большей частью орудия и домашняя утварь, например бритвы, бочки, булат, бумага, змей, гребень,

топор, пирог, пушки и паруса, червонец, цветы и т. п. С другой стороны, мы будем иметь мифологических героев или известных героев древности и людей с более или менее определенным кругом действий; так, это будет крестьянин, вельможа, философ, разбойник, работник, купец, писатель, извозчик, лжец, любопытный и т. п. Уже из одного этого сопоставления можно сделать чрезвычайно плодотворное для поэтической басни заключение: очевидно, животные привлекаются к поэтической басне не потому, что они наделены каким-нибудь определенным характером, заранее известным читателю (скорее самый этот характер уже выводился на основе басни читателем и являлся, так сказать, вторичным фактом), а совсем по другой причине. Эта причина заключается в том, что каждое животное представляет заранее известный способ действия, поступка, оно есть раньше всего действующее лицо не в силу того или иного характера, а в силу общих свойств своей жизни [35]. Тогда для нас станет совершенно понятным, почему бритва, топор, бочка могут стать наряду с этими героями — потому что они тоже суть преимущественно носители действия, они суть по преимуществу те шахматные фигуры, о которых говорит Потебня, но только определенность их заключается не в известных чертах их характера, а в известном характере их действия, именно поэтому такие определенные люди, как мужик, философ, вельможа, лжец, и такие орудия, как топор, бритва ,и т. п., могут вполне с успехом заменить басенных зверей.

Чрезвычайно легко показать это на примере в знаменитой басне о лебеде, раке и щуке. В самом деле, какой характер у всех этих трех героев и благодаря каким заранее известным читателю чертам их душевного склада выбраны все эти трое животных автором, к каким житейским случаям могут они применяться и что из человеческих характеров могут они иллюстрировать? Не ясно ли, что никаких черт характера у этих героев нет, что они выбраны здесь исключительно для олицетворения действия и той невозможности действия, которая возникает при их совместных усилиях. Всякий знает, что лебедь летает, рак пятится, а щука плавает. Поэтому все эти три героя могут служить прекрасным материалом для развертывания известного действий, для построения сюжета, в частности идеального басенного сюжета, но никто, вероятно, не сумеет показать, что

жадность и хищность — единственная характерная черта, приписываемая из всех героев одной щуке, — играет хоть какую-нибудь роль в построении этой басни. Интересно, что эта идеальная с поэтической точки зрения басня встретила целый ряд очень суровых возражений со стороны целого ряда критиков. Так, например, указывали (Геро), что у Крылова страдает, в отличие от Лафонтена, «вероятность действия, столь необходимая в басне, что без нее обман воображения становится невозможным». «Можно ли, — продолжает Геро, — чтобы щука ходила с котом на ловлю мышей, чтобы мужик нанял осла стеречь свой огород, чтобы у другого мужика змея бралась воспитывать детей, чтобы щука, лебедь и рак впрягались в один воз?» (60, стр. 265 — 266).

Другой из критиков (кажется, итальянский) указал на то, что нелепой является мысль заставить лебедя, рака и щуку везти воз, в то время как все они втроем принадлежат к водным животным и с гораздо большей правдой могли взяться везти лодку. Но рассуждать подобным образом значит в корне не понимать тех задач, которые стояли перед поэтической басней в данном случае и которые заставили пользоваться всеми теми определениями, заслуживающими самого сурового осуждения с точки зрения прозаической.

Остановимся на этом примере: уже из вступления совершенно ясно, что задачей басню и было показать некоторую невозможность, некоторые внутренние противоречия ситуации в том сюжете, который автор взялся развить: «Когда в товарищах согласья нет, на лад их дело не пойдет, и выйдет из него не дело — только мука». Если рассуждать с точки зрения прозаической басни, то для того, чтобы иллюстрировать эту мысль, надо было бы выбрать таких животных, самый характер которых исключал бы всякую возможность согласия, указывал бы на те ссоры, которые вытекают из их совместного труда, одним словом, басню следовало бы написать по рецепту Лессинга. Тогда не было бы этих несуразностей с прозаической точки зрения, о которых отчасти говорено выше. К ним прибавим еще мнение Измайлова, приводимое у Кеневича: «Измайлов находит неестественным соединение этих действующих лиц за одним делом: «Если, действительно, поклажа была легка, то лебедь мог поднять на воздух и воз, и щуку, и рака» (60, стр. 144). Дело не в конечном соображении нашего критика но в его основной мысли, что соединение этих трех

героев за общим делом есть *противоестественное,* следовательно, самый рассказ иллюстрирует не то, что в товарищах согласия нет, напротив, мы в басне не находим и намека на то, чтобы между животными существовало какое-нибудь несогласие, напротив того, мы видим, что все они стараются чрезмерно, «из кожи лезут вон», и даже невозможно указать, кто из них виноват, кто прав. Таким образом, ясно, что басня совершенно не осуществляет Лессингова рецепта — в частном случае показать верность общего нравственного утверждения, но идет с ним прямо вразрез, показывая, согласно определению Квинтилиана, нечто совершенно противоположное своими словами и своим смыслом. Мы увидим ниже, что самый этот момент невозможности, противоречия есть необходимое условие при построении басни, и если бы при иллюстрации общего правила нам потребовалась хорошая басня, мы могли бы ее составить чрезвычайно просто, придумавши какой-нибудь случай, где двое или несколько товарищей, ссорясь между собой, не могли довести какого-нибудь дела до конца. Поэт поступает совершенно иначе: он, с одной стороны, напрягает до крайности струну полного согласия, он развивает до гиперболизма мотив необычайно твердого намерения — «из кожи лезут вон»; нарочно отбрасывает все внешние мотивы, которые могли бы помешать, — «поклажа бы для них казалась и легка», и параллельно с этим и в той же мере он до крайности натягивает другую струну, противоположную струну разброда и разнонаправленности действий своих героев. Мы видим, что именно на этом противоречии держится басня, и впоследствии мы, пожалуй, постараемся уяснить себе смысл этого противоречия, которое окажется присущим не только этой одной басне, но, как мы попытаемся показать ниже, окажется психологической основой всякой поэтической басни.

Соответственным образом следует понимать и всех литературных героев, которые развились из басенных животных. Первоначально всякий герой был вовсе не какой-нибудь характер, и мы увидим впоследствии, что герои трагедий Шекспира, которые почему-то считаются трагедиями характера по преимуществу, в сущности говоря, этого характера не имеют. Мы везде увидим, что герой есть только шахматная фигура[36] для определенного действия, и в этом отношении басенные герои не представляют никакого исключения из всех остальных литературных жанров. Мы уже видели на многих примерах,

что то же самое относится и ко всему остальному рассказу, что везде и всюду басня начинает прибегать к таким же точно приемам, к каким прибегают и остальные литературные произведения, что она пользуется описанием действующих лиц, что она нарушает хваленую лаконическую краткость, что она вводит прикрасы стиля, что она предпочитает стих, рифму и т. п.

Краткий перечень тех обвинений, которые выдвигаются Лессингом против Лафонтена и Потебней против Крылова, может служить точным списком тех поэтических приемов, которые начинает вводить у себя басня. Для нас важно сейчас констатировать основную тенденцию всех этих приемов и формулировать ее в окончательном виде. В то время как прозаическая басня всячески противополагает себя поэтическому произведению и отказывается привлекать внимание к своим героям и вызывать какое-нибудь эмоциональное отношение к своему рассказу и хочет пользоваться исключительно прозаическим языком мысли, — басня поэтическая, по легенде со времен Сократа, обнаруживает противоположную тенденцию к музыке и, как мы постараемся сейчас это показать, самую логическую мысль, лежащую в ее основе, склонна употреблять только либо в виде материала, либо в виде поэтического приема.

Чтобы показать это последнее, следует остановиться на следующем элементе построения басни, на так называемой морали. Этот вопрос имеет очень длинную историю, но почему-то от первой басни и до наших времен у всех утвердилась такая мысль, что мораль есть неотъемлемая и самая важная сторона басни. Ее сравнивали с душой басни, а самый рассказ — с ее телом. Лессинг, например, категорически возражает против определения Рише, который утверждал, что мораль должна быть скрыта за аллегорической картиной, и даже против мысли Де-ля-Мотта, что она должна быть только прикрыта рассказом (одета в рассказ) (150, S. 22). Для него было совершенно ясно, что мораль должна быть абсолютно наглядно дана в этом рассказе, а никак не скрываться за ним, так как она составляет истинную и конечную цель действия басни.

Однако и здесь мы видим, что, поскольку басня обнаружила тенденцию к тому, чтобы сделаться поэтическим жанром, она стала всячески искажать эту мораль, и если современные исследователи, как Томашевский, до сих пор считают, что мораль составляет неотъемлемую часть

поэтической басни, — это является просто результатом их неосведомленности и результатом неучета того, что исторические пути развития басни раскололись надвое.

Уже Лессинг указал на то, что с моралью дело обстоит неблагополучно даже у древних авторов. Так, он приводит эзоповскую басню о человеке и Сатире: «Человек дует в свою холодную руку, чтобы согреть ее своим дыханием, и затем дует в горячую кашу, чтобы остудить ее. «Как, — говорит Сатир, — ты дуешь из одного рта и холодом и теплом? Уходи, с тобой я не могу иметь ничего общего». Эта басня учит, что следует избегать дружбы двуличных людей» (150, S. 20).

Лессинг говорит, что басня, конечно, в высшей степени плохо справляется со своей задачей. Она решительно не учит тому, что человек, который дышит теплом и холодом из одного рта, хоть сколько-нибудь напоминает двуличного или фальшивого человека. Скорей мораль была бы совершенно обратной, и мы должны были бы удивиться непониманию Сатира. Как видите, уже здесь заключено чрезвычайное противоречие между общим моральным утверждением и между тем рассказом, который призван иллюстрировать это.

В другой раз Лессинг указывает на такое же точно неблагополучие в федровской басне о волке и ягненке. Он приводит мнение Батте: «Именно, он говорит, что мораль, которая вытекает из этой басни, следующая: что слабый часто бывает притеснен более сильным. Как бледно! Как фальшиво! Если бы она не учила ничему другому, тогда оказалось бы, что поэт совершенно напрасно и только для скуки сочинил «вымышленные доводы» волка; его басня говорила бы больше, чем он хотел ею сказать, и, одним словом, она была бы плоха» (150, S. 33). Интересно, что этот приговор окажется впоследствии, как мы увидим, единственным и для всякой решительно морали. Всякая басня говорит всегда больше, чем то, что заключено в ее морали, и мы найдем в ней такие лишние элементы, которые оказались бы, как и вымышленное обвинение волка, совершенно лишними для выражения известной мысли. Мы уже показали, как остаются совершенно лишними такие моменты в басне о собаке, увидевшей свое отражение в воде. Если бы мы захотели дать рассказ в басне, которая бы совершенно исчерпывала мораль и при этом ничего решительно не прибавляла от себя, мы всякий раз должны были бы со-

чинять совершенно непоэтический рассказ, который, как простейший житейский случай, вполне исчерпал бы это явление. Недаром Лессингу приходится отмечать и непристойности у древних, и ничтожность морали, и комическое несоответствие между рассказом басни и между той моралью, которая из него вытекает. Он спрашивает: «Разве не все может быть понято как аллегория? Пусть мне назовут самую безвкусную сказку, в которую я посредством аллегории не мог бы вложить морального смысла... Товарищам Эзопа приглянулись отменные фиги их господина, они съедают их, но, когда дело доходит до расспросов, говорят, что это сделал Эзоп. Чтобы оправдаться, Эзоп выпивает большой бокал тепловатой воды, и его товарищи должны сделать то же самое. Тепловатая вода оказывает свое действие, и лакомки оказываются уличенными. Чему учит нас эта историйка? Собственно говоря, ничему больше, чем тому, что тепловатая вода, выпитая в большом количестве, служит рвотным средством, и все же один персидский поэт сделал гораздо более высокое употребление из этого рассказа. «Когда вас, — говорит он, — в великий, день суда заставят выпить этой горячей или кипящей воды, тогда обнаружится все то, что вы с такой заботой скрывали в течение своей жизни от света. И лицемер, которого здесь притворство сделало уважаемым человеком, будет там стоять подавленный стыдом и смущением» (150, S.21).

Уже из этого видна вся слабость тех позиций, которые все еще пытается защищать Лессинг. Раз всякую, самую глупую историю можно при аллегорическом ее понимании наполнить каким угодно моральным смыслом, разве этим одним уже не сказано, что мораль к поэтическому рассказу не имеет никакого отношения? Таким образом, Лессинг сам устанавливает те два положения, из: которых исходит поэтическая басня, именно: первое — рассказ никогда не исчерпывается весь в морали, и всегда остаются известные его стороны, которые с точки зрения морали оказываются ненужными; и второе — мораль может быть помещена в какой угодно рассказ, и мы никогда не можем сказать, будет ли здесь достаточно убедительной связь рассказа и морали.

И Лессинг и Потебня развивают дальше критику этой теории, и она заставляет Потебню вовсе отказаться от морали басни, но опять уклониться в другую сторону. Так, оба автора пользуются примером басни Фед-

ра «Вор и Светильник» и показывают, что сам автор указывает целых три моральных вывода, которые отсюда проистекают: «Отсюда такое сложное нравоучение, что сам автор должен его изложить так: во-первых, это часто обозначает, что злейший враг нередко тот, которого сами вспоили и вскормили; во-вторых, что преступник наказывается не в момент гнева божества, но в час, назначенный роком; в-третьих, эта басня увещевает добрых, чтобы они ни для какой выгоды не соединялись с преступником. Применений сам автор нашел слишком много, чтобы неавтор нашел хотя бы одно из сделанных им» (92, ,стр. 18).

К тому же выводу приходит Потебня из анализа басни Федра о человеке и мухе. Он говорит: «Мы видели, какая цель басни: она должна быть постоянным сказуемым переменчивых подлежащих. Как же эта басня может служить ответом на известный вопрос, когда она в себе заключает разнообразные ответы? Иногда сам баснописец (а именно это делает Федр) весьма наивно указывает на сложность своих басен, то есть их практическую негодность» (92, стр. 17). Тот же вывод получается из анализа индийской басни о Турухтане и море: «Эта басня знаменита, потому что оставила после себя огромное потомство. Здесь басня разбивается на две части. В первой половине море похищает яйца самки кулика (есть другие басни на тему, что бороться со стихиями невозможно); другая же половина доказывает, что слабый может бороться с сильным и может его побеждать. Следовательно, две половины басни противоречат одна другой не по содержанию: море унесло яйца самки кулика, муж решается отомстить морю и отомщает — тут противоречия нет. Но если обратить внимание на возможность применения басни как сказуемого к переменчивым подлежащим, о которых я говорил, то вы увидите, что характер тех случаев, которые подходят к первой половине басни, совершенно противоположен характеру тех, которые подходят ко второй. К первой половине подходят те случаи, которые доказывают, что бороться со стихийными силами невозможно; ко второй половине будут подходить те случаи, когда личность, несмотря на свою видимую слабость, борется и одерживает над ними победу. Следовательно, внутри нашей басни содержится логический порок [37]. Единства действия, которое мы видим в других примерах, она не имеет» (92, стр. 20). Здесь опять Потебня совершенно точно форму-

лирует как недостаток прозаической басни то, что является основным признаком басни поэтической: ту противоположность, то противоречие, которое существует не в самом содержании, но при попытке толковать эту басню. Мы увидит впоследствии, что это противоречие, — то, что под басню подходят самые противоположные случаи, — и составляет истинную природу басни. И в самом деле, всякая басня, заключающая в себе больше одного действия, больше одного мотива, непременно будет уже обладать несколькими выводами и заключать в себе логический порок. Потебня расходится с Лессингом только в том, что отрицает, будто мораль появляется до басни. Он склонен думать, что басня применяется к частным случаям в жизни, а не к общим моральным правилам в мысли, и что эти общеморальные правила возникают уже как результат обобщения в тех случаях житейских, к которым применяется басня. Но, однако, и он требует того, чтобы известный круг этих случаев был заранее определен самим построением басни. Мы видели, что, если таких случаев много или если одна и та же басня может прилагаться к совершенно противоположным случаям, она оказывается несовершенной. Между тем в полном противоречии с этой своей мыслью Потебня дальше показывает, что в басне может быть не одно, а много нравственных положений, и что она может применяться к совершенно разным случаям и что это вовсе не является пороком басни.

Так, анализируя басню «Мужик и аист» из Бабрия, он указывает, что на вопрос: «Какое общее положение *низведено* в ней или какое обобщение из нее вытекает, можно ответить, что это будет, смотря по применению басни, или положение, которое высказывает Бабрий устами мужика: «с кем попался, с тем и ответишь», или положение: «человеческое правосудие своекорыстно, слепо», или «нет правды на свете», или «есть высшая справедливость: справедливо, чтобы при соблюдении великих интересов не обращали внимания на вытекающее из этого частное зло». Одним словом, чего хочешь, того и просишь, и доказать, что все эти обобщения ошибочны, очень трудно» (92, стр. 55).

И в полном согласии с этим Потебня поясняет, «что, кто предлагает басню в отвлеченном виде, какою она обыкновенно бывает в сборнике, тот по-настоящему должен снабжать ее не одним обобщением, а указанием на возможность многих ближайших обобщений, ближай-

ших потому, что обобщения будут кончаться очень далеко» (92, стр. 55);

И отсюда сам собой напрашивается вывод, что обобщение не может предшествовать басне, потому что тогда у басни не могло бы оказаться ошибочного обобщения, которое мы встречаем часто у баснописцев, и что «образ... рассказанный в басне, — это поэзия; а обобщение, которое прилагается к ней баснописцем, — это проза» (92, стр. 58).

Но и это решение вопроса, казалось бы, совершенно противоположное Лессингову, столь же неверно для поэтической басни, как и предыдущее. Уже Лафонтен указал, что, хотя он придал эзоповским басням только форму, их следует оценивать, однако, вовсе не за это, а за ту пользу, которую они приносят. И здесь он говорит: «Они не только нравственны, они дают еще и другие знания. Здесь выражены свойства животных, их различные характеры и т. д.».

Уже достаточно сопоставить эти естественноисторические сведения о характере животных с моралью, для того чтобы увидеть, что в поэтической басне они занимают одно и то же место, как правильно указывает Лафонтен, или, иначе говоря, не занимают никакого места.

Вслед за этой самозащитой и воздавая должное морали как душе басни, он, однако, должен признаться, что часто вынужден предпочесть душе тело и обойтись вовсе без всякой души там, где она не может уместиться, так, чтобы не нарушить грациозности, или там, где она противоречила форме, говоря проще, там, где она была просто не нужна. Он признает, что это есть грех против правил древних. «Во времена Эзопа басня рассказывалась просто, мораль была отделена и всегда находилась в конце. Федр пришел и не подчинился этому порядку. Он украсил рассказ и перенес кое-где мораль с конца в начало».

Лафонтен вынужден был пойти еще дальше и оставить ее только там, где он мог найти для нее место. Он ссылается на Горация, который советует писателю не противиться неспособности своего духа или своего предмета. Поэтому он видит себя вынужденным оставлять то, из чего он не может извлечь пользы, иначе говоря — мораль.

Значит ли это, что действительно мораль была отнесена к прозе и не нашла себе никакого места в поэтической басне? Убедимся сперва в том, что поэтический рас-

сказ действительно не зависит от морали в своем логическом течении и структуре, и тогда мы, может быть, сумеем найти то значение, которое имеет мораль, которую мы все же часто встречаем и в поэтической басне. Мы уже говорили морали в басне «Волк и Ягненок», и здесь не лишней было бы напомнить мнение Наполеона, что «она грешит в своем принципе и в нравоучении... Несправедливо, que la raison du plus forte fût toujours la meilleuse*), и если так случается на самом деле, то это зло... злоупотребление, достойное порицания. Волк должен был бы подавиться, пожирая ягненка» (60, стр. 41).

Как ясно и грубо здесь выражена та мысль, что если бы рассказ басни должен был бы действительно подчиняться моральному правилу, он бы никогда не следовал свои м собственным законам и, конечно, волк всегда в басне, пожирая ягненка, подавился бы.

Однако если мы рассмотрим поэтическую басню с точки зрения тех целей, которые она себе ставит, мы увидим, что это добавление к басне было бы полным уничтожением всякого поэтического смысла. Рассказ, видимо, имеет свои собственные законы, которыми он направляется, не считаясь с законами морали. Измайлов заканчивал басню «Стрекоза и Муравей» следующими стихами: «Но это только в поучение ей муравей сказал, а сам на прокормление из жалости ей хлеба дал». Измайлов был, видимо, добрый человек, который дал стрекозе хлеба и заставил муравья поступить согласно правилам морали. Однако он был весьма посредственный баснописец, который не понимал тех требований, которые предъявлялись ему сюжетом его рассказа. Он не видел, что сюжет и мораль расходятся здесь совершенно и что который-нибудь из двух должен остаться неудовлетворенным. Измайлов выбрал для этой участи сюжет. То же самое видим мы на примере знаменитой басни Хемницера «Метафизик». Мы все знаем ту нехитрую мораль, которую автор выводил из насмешки над глупым философом, попавшим в яму. Однако уже Одоевский понимал эту басню совершенно иначе. «Хемницер, несмотря на свой талант, был в этой басне рабским отголоском нахальной философии своего времени... В этой басне лицо, заслуживающее уважения, есть именно Метафизик, который не видал ямы под своими ногами и, сидя в ней по горло, забывая о себе, спрашивает о сна-

* Что довод сильнейшего всегда наилучший *(франц. — Ред.).*

ряде для спасения погибающих и о том, что такое время» (81, стр. 41 — 42).

Вы видите, что и здесь мораль оказывается весьма шаткой и подвижной в зависимости от оценки, которую мы привносим. Один и тот же сюжет прекрасно вмещает и два совершенно противоположных нравственных суждения.

Наконец, если мы перейдем к примерам того, как положительно пользуются моралью поэты в басне, мы увидим, что она играет у них разную роль. Иногда она отсутствует вовсе, часто она живет формулированная или в отдельных словах, или в житейском примере, или, чаще всего, в общем тоне рассказа, в интонациях автора, в которых чувствуется морализирующий и поучающий старик, рассказывающий басню не зря, а с назидательной целью. Но уже у Федра, который украсил рассказ и перенес нравоучение в начало басни, соотношение сил между этими двумя составными частями басни серьезно изменилось. С одной стороны, рассказ предъявлял свои особые требования, которые, как мы видели, увели его в сторону от морали, а с другой — сама мораль, вынесенная вперед, стала часто играть не ту роль, которую она играла прежде. И уже окончательно растворилась и ассимилировалась в поэтическом рассказе мораль у Лафонтена и Крылова. Очень легко показать, что рассказ протекает у этих авторов настолько независимо от морали, что, как жаловался Водовозов, дети часто понимают басню в самом, так сказать, безнравственном смысле, то есть вопреки всякой морали. Но еще легче показать, что мораль превращается у этих авторов в один из поэтических приемов[38]*, роль и значение которого определить несложно. Она играет большей частью роль или шуточного введения, или интермедии, или концовки, или, еще чаще, так называемой «литературной маски». Под этим следует понимать тот особый тон рассказчика[39], который часто вводится в литературу, когда автор рассказывает не от своего имени, а от имени какого-нибудь вымышленного им лица, преломляя все происшествия и события через известный условный тон и стиль. Так, Пушкин рассказывает в своей повести от имени Белкина или в «Евгении Онегине» выводит себя как автора и как действующее лицо, знакомое с Онегиным. Так, часто у Гоголя рассказ ведется от чужого имени; так, у Тургенева всегдашний NN закурив трубку, начинает какую-нибудь историю. Такой же ли-

тературной маской является мораль в басне. Баснописец никогда не говорит от своего имени, а всегда от имени назидательного и морализирующего, поучающего старика, и часто баснописец совершенно откровенно обнажает этот прием и как бы играет им. Так, например, в басне Крылова «Ягненок» большую половину басни занимает длинное нравоучение, напоминающее традиционные условные рассуждения и «сказовый» ввод в действие. Он приводит воображаемый разговор с красавицами и всю басню мысленно произносит к девочке, которую все время как бы имеет перед своими глазами.

Анюточка, мой друг!
Я для тебя и для твоих подруг
Придумал басенку. Пока еще ребенком,
Ты вытверди ее; не ныне, так вперед
С нее сберешь ты плод.
Послушай, что случилося с Ягненком.
Поставь свою ты куклу в уголок:
Рассказ мой будет короток.

Или прежде:

Ужели не глядеть? Ужель не улыбаться?
Не то я говорю; но только всякий шаг
Вы свой должны обделать так,
Чтоб было не к чему злословью и придраться.

Здесь совершенно явно басня рассказывается в приеме литературной маски, и, если взять ту мораль, которую автор выводит из своей басни, мы увидим, что она ни в малой степени не вытекает из самого рассказа и скорей служит шуточным дополнением к тону всего рассказа. Прибавим к этому, что, несмотря на трагическое содержание рассказа, он весь передан все же в явно комическом стиле и тоне. Таким образом, ни содержание рассказа, ни мораль его ни в малой степени не определяют характера обобщения, а оно, наоборот, показывает совершенно ясно свою роль — маски .

Или в другой басне Крылов говорит:

Вот, милый друг, тебе сравненье и урок:
Он и для взрослого хорош и для ребенка.
Ужли вся басня тут? — ты спросишь; погоди,
Нет, это только побасенка,
А басня будет впереди,
И к ней я наперед скажу нравоученье.
Вот вижу новое в глазах твоих сомненье:
Сначала краткости, теперь уж ты
Боишься длинноты.
Что ж делать, милый друг: возьми терпенье!

Я сам того ж боюсь.
Но как же быть? Теперь я старе становлюсь:
Погода к осени дождливей,
А люди к старости болтливей.

Опять явная игра с этим литературным приемом, явное указание на то, что басенный рассказ есть известная литературная условность стиля, тона, точки зрения, что показано здесь с необычайной ясностью. Последний элемент построения басни в теории Лессинга, или, вернее сказать, свойство ее рассказа, заключается в требовании, чтобы этот рассказ представлял собой единичный случай, а не общий рассказ. И на этом последнем элементе, как и на предыдущих трех, видна все та же двойственность обсуждаемого предмета. Он получает совершенно разное истолкование, возьмем ли мы поэтическую или прозаическую басни.

И Лессинг и Потебня выдвигают требование, чтобы рассказ в басне непременно относился к единичному и частному случаю. «Вспомните басню Нафана. Обратите внимание на то свойство, о котором я говорю: Нафан говорит: *«один человек».* Почему он не мог сказать «некоторые люди» или «все люди»? Если он действительно не мог этого сказать, по самому свойству басни, то этим будет доказано, что образ басни должен быть единичным» (92, стр. 28).

Потебня совершенно ясно говорит, что для него затруднительно объяснить это требование и мотивировать его, потому что «здесь мы выходим из области рассматриваемого, то есть из области поэзии, и сталкиваемся с теми произведениями, которые называются прозою...» (92, стр. 28).

Иначе говоря, причина этого требования заключается, по мнению Потебни, в некоторых свойствах нашей логической мысли, в том, что всякое обобщение наше ведет нас к частностям, в нем же заключенным, но не к частностям другого круга. Не более удовлетворительно объясняет этот случай и Лессинг. По его словам, знаменитый пример Аристотеля относительно избрания магистрата, подобно тому как владелец корабля стал бы по выбору назначать кормчего, только тем отличается от басни, что он представляет все дело, как если бы оно произошло, оно осознается как возможное, а здесь оно приобретает действительность, здесь это определенный, это тот владелец корабля: «В этом суть дела. Единичный случай, из которого состоит басня, должен быть

представлен как действительный. Если бы я удовлетворялся только возможностью его, это был бы пример, парабола» (150, S. 39).

Суть басни, следовательно, заключается в том, что она должна быть рассказана как некий частный случай. « Басня требует действительного случая, потому что в действительном случае мы можем лучше и отчетливее различить причины поступков, потому что действительность дает более живое доказательство, чем возможное» (150, S. 43). Необоснованность этого утверждения сама собой бросается в глаза. Никакой коренной, принципиальной разницы между единичным и всеобщим случаем здесь не оказывается, и мы можем положительно утверждать, что всякое общее естественнонаучное положение, рассказанное как басня, может служить прекрасным материалом для вывода из него известного морального положения. Еще больше не можем мы понять, почему басенному рассказу непременно должна принадлежать действительность и имеет ли в виду здесь басня действительность в точном смысле этого слова или же нет. Напротив того, мы можем легко показать в целом ряде случаев, что басня намечает как бы свою особую действительность и часто ссылается на то, что «так рассказывается в басне», и вообще басня описывает действительность случая не с большей реалистичностью, чем рассказ.

Не помню, у какой реки,
Злодеи царства водяного,
Приют имели рыбаки.

И очень часто автор ссылается на такую сказочность того происшествия, которое он собирается предложить вниманию читателя. Очень часто он прямо противопоставляет ее действительности:

У сильного всегда бессильный виноват:
Тому в Истории мы тьму примеров слышим.
Но мы Истории не пишем;
А вот о том, как в Баснях говорят...

Здесь прямо история басенная противопоставляется истории действительной, между тем в рассуждениях Лессинга и в рассуждениях Потебни заключена та несомненная фактическая правда, что в действительности басня всегда имеет дело именно с единичным случаем и притом случай этот бывает рассказан как действитель-

ный. Но они оказываются бессильными объяснить причину этого факта. Стоит только подойти к поэтической басне со всеми присущими ей особенностями искусства, как и этот элемент или свойство басни станет для нас совершенно непонятным. Возьмем тот самый пример, которым пользуются и наши авторы. Вот басня, приписываемая Эзопу: «Говорят, обезьяны рождают по два детеныша; одного из них мать любит и лелеет, а другого ненавидит; первого она удушает своими объятиями, так что доживает до зрелого возраста только нелюбимый». Для того чтобы эта басня из естественноисторического рассказа превратилась в басню, необходимо рассказывать ее так: одна обезьяна родила двух детей, одного из них любила и т. д. Спрашивается, почему такое превращение сделает басню действительно басенной, что нового придадим мы этой басне при таком ее превращении? С точки зрения Потебни, «из этого рассказа про обезьяну следует непосредственно для меня то, что сказанное вообще про обезьяну должно быть сказано о каждой из них порознь. Нет никакого импульса, толчка мысли, чтобы перейти от обезьяны к чему-нибудь другому. А нам в басне именно это самое и нужно» (92, стр. 31).

Между тем эта басня, рассказанная как единичный случай, естественно обращает нашу мысль на аналогию с человеческими родителями, которые часто любят своих собственных детей, заласкивая их сверх меры. По мнению Лессинга, при таком превращении из общего в единичный рассказ из параболы делается басня.

Рассмотрим, так ли это? Для Лессинга, следовательно, это превращение есть только превращение степени отчетливости и ясности рассказа; для Потебни оно есть превращение логического порядка. Между тем совершенно очевидно, что в поэтической басне то же самое свойство — единичность и краткость рассказа — имеет совершенно другой смысл и назначение: ближайший смысл этого свойства заключается в том, что оно придает всему поэтическому рассказу совершенно другую направленность, другое устремление внимания и гарантирует нам ту необходимую для эстетической реакции изоляцию от реальных раздражителей, о которых мы говорили уже выше. В самом деле, когда мне рассказывают общий рассказ про обезьян, моя мысль совершенно естественно направляется на действительность, и этот рассказ я сужу с точки зрения правды или неправды, обрабатывая его при помощи всего того интеллектуального

аппарата, при помощи которого я усваиваю всякую новую мысль. Когда мне рассказывают про случай с одной обезьяной, у меня сразу получается другое направление восприятия, я изолирую этот случай из всего того, о чем идет речь, обычно я ставлю себя к этому случаю в отношения, делающие возможной эстетическую реакцию. Другой, более отдаленный смысл этой единичности заключается, конечно, в том, что, как мы видели, поэтический рассказ вообще стремится усилить плоть или тело басни, как говорил Лафонтен, за счет ее души и что, следовательно, он стремится подчеркнуть и усилить конкретность от действительность описываемого, потому что только при этом она приобретает над нами свое аффективное действие. Но эта действительность или конкретность басенного рассказа ни в какой мере не должна смешиваться с действительностью в обычном смысле этого слова. Это есть особая, чисто условная, так сказать, действительность добровольной галлюцинации, в которую ставит себя читатель.

ГЛАВА VI. «ТОНКИЙ ЯД». СИНТЕЗ

Он тонкий
разливал в своих
твореньях яд.

Зерно лирики, эпоса и, драмы в басне. Басни Крылова. Синтез басни. Аффективное противоречие как психологическая основа басни. Катастрофа басни.

Подведем итоги всему сказанному. Мы везде при рассмотрении каждого из элементов построения басни в отдельности вынуждены были вступить в противоречие с тем объяснением, которое давалось этим элементам в прежних теориях. Мы старались показать, что басня по историческому своему развитию и по психологической своей сущности разбилась на два совершенно различных жанра и что все рассуждения Лессинга всецело относятся к басне прозаической и потому его нападки на поэтическую басню как нельзя лучше указывают на те элементарные свойства поэзии, которые стала присваивать себе басня, как только она превратилась в поэтический жанр. Однако все это только разрозненные элементы, смысл и значение которых мы старались показать каждого порознь, но смысл которых в целом нам еще непонятен, как непонятно самое существо поэтической басни. Ее, конечно, нельзя вывести из ее элементов, поэтому нам необходимо от анализа обратиться к синтезу, исследовать несколько типических басен и уже из целого уяснить себе смысл отдельных частей. Мы опять встретимся все с теми же элементами, с которыми имели дело и прежде, но смысл и значение каждого из них уже будет определяться строем всей басни.

В качестве предмета исследования мы остановились на баснях Крылова [40], синтетическому разбору которых и посвящена настоящая глава.

«Ворона и Лисица»

Водовозов указывает на то, что дети, читая эту басню, никак не могли согласиться с ее моралью (27, стр. 72 — 73):

Уж сколько раз твердили миру,
Что лесть гнусна, вредна; но только всё не впрок,
И в сердце льстец всегда отыщет уголок.

И в самом деле, эта мораль, которая идет от Эзопа, Федра, Лафонтена, в сущности говоря, совершенно не совпадает с тем басенным рассказом, которому она предпослана у Крылова. Мы с удивлением узнаем, что существуют сведения, по которым Крылов уподоблял сам себя этой лисице в своих отношениях к графу Хвостову, стихи которого он долго и терпеливо выслушивал, похваливал, а затем выпрашивал у довольного графа деньги взаймы (60, стр. 19).

Верно или неверно это сообщение — совершенно безразлично. Достаточно того, что оно возможно. Уже из него следует, что едва ли басня действительно представляет действия лисицы как гнусные и вредные. Иначе едва ли кому-нибудь могла бы закрасться мысль, что Крылов себя уподобляет лисице. И в самом деле, стоит вчитаться в басню, чтобы увидеть, что искусство льстеца представлено в ней так игриво и остроумно; издевательство над вороной до такой степени откровенно и язвительно; ворона, наоборот, изображена такой глупой, что у читателя создается впечатление совершенно обратное тому, которое подготовила мораль[41]*. Он никак не может согласиться с тем, что лесть гнусна, вредна, басня скорей убеждает его или, вернее, заставляет его чувствовать так, что ворона наказана по заслугам, а лисица чрезвычайно остроумно проучила ее. Чему мы обязаны этой переменой смысла? Конечно, поэтическому рассказу, потому что, расскажи мы то же самое в прозе по рецепту Лессинга и не знай мы тех слов, которые приводила лисица, не сообщи нам автор, что у вороны от радости в зобу дыханье сперло, — и оценка нашего чувства была бы совершенно другая. Именно картинность описания, характеристика действующих лиц, все то, что отвергали Лессинг и Потебня у басни, все это является тем механизмом, при помощи которого наше чувство судит не просто отвлеченно рассказанное ему событие с чисто моральной точки зрения, а подчиняет-

ся всему тому поэтическому внушению, которое исходит от тона каждого стиха, от каждой рифмы, от характера каждого слова. Уже перемена, которую допустил Сумароков, заменивший ворона прежних баснописцев вороной, уже эта небольшая перемена содействует совершенной перемене стиля, а между тем едва ли от перемены пола переменился существенно характер героя. Что теперь занимает наше чувство в этой басне — это совершенно явная противоположность тех двух направлений, в которых заставляет его развиваться рассказ. Наша мысль направлена сразу на то, что лесть гнусна, вредна, мы видим перед собой наибольшее воплощение льстеца, однако мы привыкли к тому, что льстит зависимый, льстит тот, кто побежден, кто выпрашивает, и одновременно с этим наше чувство направляется как раз в противоположную сторону: мы все время видим, что лисица по существу вовсе не льстит, издевается, что это она — господин положения, и каждое слово ее лести звучит для нас совершенно двойственно: и как лесть и как издевательство.

Голубушка, как хороша!
Ну что за шейка, что за глазки!..
Какие перушки! какой носок!
и т.д.

И вот на этой двойственности нашего восприятия все время играет басня. Эта двойственность все время поддерживает интерес и остроту басни, и мы можем сказать наверно, что, не будь ее, басня потеряла бы всю свою прелесть. Все остальные поэтические приемы, выбор слов и т. п., подчинены этой основной цели. Поэтому нас не трогает, когда Сумароков приводит слова лисицы в следующем виде:

И попугай ничто перед тобой, душа;
Прекраснее сто крат твои павлиньи перья
и т. д.

К этому надо еще прибавить то, что самая расстановка слов и самое описание поз и интонация героев только подчеркивают эту основную цель басни. Поэтому Крылов смело отбрасывает заключительную часть басни, которая состоит в том, что, убегая, лисица говорит ворону: «О ворон, если бы ты еще обладал разумом».

Здесь одна из двух черт издевательства вдруг получает явный перевес. Борьба двух противоположных чувств прекращается, и басня теряет свою соль и делается какой-то плоской. Та же басня кончается у Лафонтена, когда лисица, убегая, насмехается над вороном и замечает ему, что он глуп, когда верит льстецам. Ворон клянется впредь не верить льстецам. Опять одно из чувств получает слишком явный перевес, и басня пропадает.

Точно так же самая лесть лисицы представлена совсем не так, как у Крылова: «Как ты прекрасен. Каким ты мне кажешься красивым». И, передавая речь лисицы, Лафонтен пишет: «Лисица говорит приблизительно следующее». Все это настолько лишает басню того противочувствия, которое составляет основу ее эффекта, что она как поэтическое произведение перестает существовать.

«Волк и Ягненок»

Мы уже указали на то, что, начиная эту басню, Крылов с самого начала противопоставляет свою басню действительной истории. Таким образом, его мораль совершенно не совпадает с той, которая намечена в первом стихе: «У сильного всегда бессильный виноват».

Мы уже цитировали Лессинга, который говорит, что при такой морали в рассказе делается ненужной самая существенная его часть, именно — обвинение волка. Опять легко увидеть, что басня протекает все время в двух направлениях. Если бы она действительно должна была показать только то, что сильный часто притесняет бессильного, она могла бы рассказать простой случай о том, как волк растерзал ягненка. Очевидно, весь смысл рассказа именно в тех ложных обвинениях, которые волк выдвигает. И в самом деле, басня развивается все время в двух планах: в одном плане юридических препирательств, и в этом плане борьба все время клонится в пользу ягненка. Всякое новое обвинение волка ягненок парализует с возрастающей силой; он как бы бьет всякий раз ту карту, которой играет противник. И наконец, когда он доходит до высшей точки своей правоты, у волка не остается никаких аргументов, волк в споре побежден до самого конца, ягненок торжествует.

Но параллельно с этим борьба все время протекает и в другом плане: мы помним, что волк хочет растерзать ягненка, мы понимаем, что эти обвинения только

придирка, и та же самая игра имеет для нас и как раз обратное течение. С каждым новым доводом, волк все больше и больше наступает на ягненка, и каждый новый ответ ягненка, увеличивая его правоту, приближает его к гибели. И в кульминационный момент, когда волк окончательно остается без резонов, обе нити сходятся — и момент победы в одном плане означает момент поражения в другом [42]. Опять мы видим планомерно развернутую систему элементов, из которых один все время вызывает в нас чувство, совершенно противоположное тому, которое вызывает другой. Басня все время как бы дразнит наше чувство, со всяким новым аргументом ягненка нам кажется, что момент его гибели оттянут, а на самом деле он приближен. Мы одновременно сознаем и то и другое, одновременно чувствуем и то и другое, и в этом противоречии чувства опять заключается весь механизм обработки басни. И когда ягненок окончательно опроверг аргументы волка, когда, казалось бы, он окончательно спасся от гибели, — тогда его гибель обнаруживается перед нами совершенно ясно.

Чтобы показать это, достаточно сослаться на любой из приемов, к которым прибегает автор. Как величественно, например, звучит речь ягненка о волке:

«Когда светлейший Волк позволит,
Осмелюсь я донесть, что ниже по ручью
От Светлости его шагов я на сто пью;
И гневаться напрасно он изволит...»

Дистанция между ничтожеством ягненка и всемогуществом волка показана здесь с необычайной убедительностью чувства, и дальше каждый новый аргумент волка делается все более и более гневным, ягненка — все более и более достойным, — и маленькая драма, вызывая разом полярные чувства, спеша к концу и тормозя каждый свой шаг, все время играет на этом противочувствии.

«Синица»

Этот рассказ имеет в своей основе как раз ту самую басню о Турухтане, с которой мы встретились у Потебни. Мы помним, что уже там Потебня указывал на противоречивость этой басни , что она разом выражает две противоположные мысли: первую — ту, что слабым людям нельзя бороться со стихиями, другую — ту, что сла-

бые люди могут иногда побеждать стихию. Кирпичников сближает обе басни (61, стр. 194). Следы этого противоречия сохранены и в крыловской басне: гиперболичность и неверность этой истории могла бы дать повод многим критикам для того, чтобы указать на всю невероятность и неестественность, которую Крылов допустил в сюжете этой басни. И в самом деле, она совершенно явно не гармонирует с той моралью, которой она кончается:

Примолвить, к речи здесь годится,
Но ничьего не трогая лица:
Что делом, не сведя конца,
Не надобно хвалиться.

В самом деле, этого никак не следует из басни. Синица затеяла такое дело, в котором она не только не свела конца, но и не могла начать начала. И совершенно ясно, что смысл этого образа — синица хочет зажечь море — заключается вовсе не в том, что синица похвасталась, не доведя дело до конца, а в самой грандиозной невозможности того предприятия, которое она затеяла.

Это совершенно ясно из варианта одного стиха, который впоследствии был выброшен:

Как басню эту толковать? —
Не худо выше сил нам дел не затевать...
и т. д.

Речь, следовательно, идет действительно о непосильном предприятии , и стоит только обратиться к самому рассказу, чтобы увидеть, что острота басни в том и заключается, что, с одной стороны, подчеркивается необычайная реальность затеянного предприятия, с Другой стороны, читатель все время подготовлен к тому, что предприятие это вдвойне невозможно. Самые слова «сжечь море» указывают на то внутреннее противоречие, которое заключено в этой басне. И вот эти бессмысленные слова Крылов, несмотря на их бессмыслицу, реализует и заставляет зрителя переживать как реальные в ожидании этого чуда.

Всмотритесь в то, как описывает Крылов поведение зверей, которые, казалось бы, не имеют никакого отношения к фабуле.

Летят стадами птицы;
А звери из лесов сбегаются смотреть,

Как будет Океан я жарко ли гореть.
И даже, говорят, на слух молвы крылатой,
Охотники таскаться по пирам
Из первых с ложками явились к берегам,
Чтоб похлебать ухи такой богатой,
Какой-де откупщик и самый тароватый
Не давывал секретарям.
Толпятся: чуду всяк заранее дивится,
Молчит и, на море глаза уставя, ждет;
Лишь изредка иной шепнет:
«Вот закипит, вот тотчас загорится!»
Не тут-то: море не горит.
Кипит ли хоть? И не кипит...

Уже из этих описаний совершенно ясно, что Крылов взялся в басне за реализацию бессмыслицы, но обставил ее так, точно речь идет о самом обыденном и естественном деле. Опять описание и предприятие находятся в самом дисгармоничном несоответствии и возбуждают в нас совершенно противоположное к себе отношение, которое оканчивается удивительным результатом. Каким-то незаметным для нас громоотводом молния нашей насмешки отводится с самой синицы и поражает — кого же? — конечно, всех тех зверей, которые шептали друг другу: «Вот закипит, вот тотчас загорится» и которые с ложками явились к берегам. Это убедительно явствует из заключительных стихов, в которых автор серьезно заявляет:

Наделала Синица славы,
А море не зажгла.

Как будто автор должен нам сообщить о том, что затея синицы не удалась, — до такой степени всерьез взята и описана эта затея во всех предыдущих стихах. И конечно, предметом этой басни являются «затеи величавы», а вовсе не скромное правило: не хвалиться делом, не сведя конца...

«Два Голубя»

Эта басня может служить примером того, как мы можем самые различные жанры разыскать в басне. Эта одна из немногих басен, написанная с необычайным сочувствием к тем, о ком она рассказывает; и взамен классического злорадства, которым обычно сопровождается нравоучительный вывод, эта басня питает свою мораль на сентиментальном чувстве умиления, жалости и грусти. Рассказ построен так, что автор все время стара-

ется вызвать у читателя сочувствие к тем приключениям, которые испытывает голубок, и, в сущности говоря, это единственная любовная история, рассказанная в басне. Стоит прочитать эту басню, чтобы увидеть, что она воспроизводит эту историю совершенно в стиле сентиментального романа или рассказа о любовной разлуке двух любящих сердец.

Хоть подожди весны лететь в такую даль:
Уж я тебя тогда удерживать не буду.
Теперь еще и корм и скуден так и мал;
Да, чу! и ворон прокричал: Ведь это, верно, к худу.

Недаром, как показывают исследователи, басня эта заимствована Лафонтеном из древнего рассказа, где эта басня рассказывается визирем царю, намеревающемуся предпринять дальнее путешествие для отыскания сокровищ, о которых он был извещен в сновидении. Таким образом, романтическая и сентиментальная основа этой басни совершенно ясна, и это показывает нам, как зерно сентиментального романа прорастает из нашей басни. Таковы, например, первые строчки:

Где видишь одного, другой уж, верно, там;
И радость и печаль — вое было пополам.
Не видели они, как время пролетало;
Бывало грустно им, а скучно не бывало.
Ну, кажется, куда б хотеть
Или от милой, иль от друга?

Чем ни начало сентиментальной повести в стихах! И Жуковский совершенно прав, когда он говорит, что эти стихи «милы тем простодушием, с каким выражается в них нежное чувство» (60, стр. 56).

Ничего специфически басенного здесь нет, и недаром Жуковский приводит стих «под ним, как океан, синеет степь кругом» как образец живописного изображения бури, то есть такого изображения, которое, с точки зрения Лассинга, было бы совершенно вредным и ненужным в басне.

«Стрекоза и Муравей»

Тот же Водовозов упоминает, что в этой басне детям казалась очень черствой и непривлекательной мораль муравья и все их сочувствие было на стороне стрекозы, которая хоть лето, да прожила грациозно и

весело, а не Муравья, который казался детям отталкивающим и прозаическим. Может быть, дети были бы не так уж неправы при такой оценке басни. В самом деле, казалось бы, если силу басни Крылов полагает в морали муравья, то почему тогда вся басня посвящена описанию стрекозы и ее жизни и вовсе в басне нет описания мудрой жизни муравья. Может быть, и здесь детское чувство ответило на построение басни — дети прекрасно почувствовали, что истинной героиней всего этого небольшого рассказа является именно стрекоза, а не муравей. И в самом деле, в достаточной мере убедительно уже то, что Крылов, почти не изменяющий своему ямбу, вдруг переходит на хорей, который, конечно же, соответствует изображению стрекозы, а не муравья. «Благодаря этим хореям, — говорит Григорьев, — сами стихи как бы прыгают, прекрасно изображая попрыгунью-стрекозу» (94, стр. 131). И опять вся сила басни заключается в том контрасте, который положен в ее основу, когда всё время перебивающиеся картины прежнего веселья и беззаботности сопоставляются и перебиваются картинами теперешнего несчастья стрекозы. Мы могли бы сказать так, как прежде, что мы воспринимаем басню все время в двух планах, что сама стрекоза все время перед нами поворачивается то одним, то другим своим лицом и злая тоска в этой басне так легко перепрыгивает на мягкую резвость, что басня благодаря этому получает возможность развить свое противочувствие, которое лежит у нее в основе. Можно показать, что по мере усиления одной картины сейчас же усиливается и противоположная. Всякий вопрос муравья, напоминающий о теперешнем бедствии, перебивается как раз обратным по смыслу восторженным рассказом стрекозы, и муравей нужен, конечно, только для того, чтобы довести эту двойственность до апогея и там обернуть ее в замечательной двусмысленности.

«А, так ты...» (Муравей готовится поразить стрекозу.)
«Я без души
Лето целое все пела» (Стрекоза отвечает невпопад, она опять припоминает лето.)
«Ты все пела? это дело:
Так поди же, попляши!»

Здесь двусмысленность достигает своего апогея в слове «попляши», которое зараз относится к одной и

другой картине, объединяет в одном звуке всю ту двусмысленность и те два плана, в которых до сих пор развивалась басня: с одной стороны, это слово, примыкая по своему прямому смыслу к «ты все пела», явно означает один план, с другой стороны, по своему смысловому значению слово «попляши» вместо «погибни» означает окончательное разоблачение второго плана, окончательного бедствия. И эти два плана чувства, с гениальной силой объединенные в одном слове, когда в результате басни слово «попляши» означает для нас одновременно и «погибни» и «порезвись», составляют истинную сущность басни.

«Осел и Соловей»

В этой басне Крылов дает такое подробное и живописное описание пения соловья, что многие критики считают это образцовым описанием, превосходящим все то, что до сих пор было дано в русской поэзии. Потебня недаром приводит эту басню как лучшее доказательство того, к чему сводятся приемы так называемой новой школы Лафонтена и Крылова. Подробная характеристика действующих лиц, описание самых действий и т. д. — вот что кажется Потебне недостатком и что составляет самую сущность поэтической басни. «Подобные фантазии, — говорит М. Лобанов, — рождаются только в головах таких людей, каков был Крылов. Очарование полное, нечего, кажется, более прибавить; но наш поэт был живописец» (60, стр. 82). Само собой понятно, что по причине такого подробного описания не могла не отодвинуться на второй план самая мораль этой басни, лукаво прикрытая традиционным пониманием басни, которая будто бы не имеет другой цели, как обнаружить глупость осла. Но если бы басня действительно не имела никакой другой цели, к чему было бы такое подробное описание соловьиного пения; разве басня не выиграла бы в выразительности, если бы баснописец просто рассказал нам, что, выслушав песнь соловья, осел остался им недоволен? Вместо этого Крылов находит нужным подробнейшим образом дать картину соловьиного пения, заставляя нас, по выражению Жуковского, как бы мысленно присутствовать при этой сцене, и дает понять нам не только то, что соловей пел хорошо, но и заставляет нас в определенном эмоциональном тоне понять это сладкопевчество и слад-

когласие соловья. Соловьиное пение изображено именно как искусное сладкогласие, описание выдержано совершенно в тоне сентиментальной пасторали, и все дано в приторно-нежной гамме, доводящей до чудовищного преувеличения томность и негу идиллической сцены. В самом деле, когда мы читаем, что под звуки соловьиного пения «прилегли стада», мы не можем не подивиться тому тонкому яду, который Крылов искусно вводит в описание этой томной свирели: мелкая дробь, переливы, щелканье и свисты. Интересно, что даже прежние критики хулили Крылова за те стихи, где он говорит о пастухе и пастушке. Галахов писал, что всей этой картиной соловьиного пения «Крылов испортил картину и производимое ею впечатление». О следующих затем трех стихах:

Чуть-чуть дыша, пастух им любовался
И только иногда,
Внимая Соловью, пастушке улыбался, —

замечает: «Если можно еще допустить первые четыре стиха как прикрасу, хотя она и придает мифическое значение соловьиному голосу, то последние три неприятно вырывают читателя из русской среды и переносят его в пасторальный мир Фонтенеля и мадам Дезульер». (60, стр. 83). С этим, конечно, нельзя не согласиться.

И в самом деле, здесь критику удалось обнаружить совершенно истинное значение этой картины. Он прав, когда указывает на то, что Крылов изобразил донельзя приторную пастораль, и следовательно, дальнейшее противопоставление петуха соловью нами воспринимается уже как резкий диссонанс, врывающийся в эту мармеладную картину, а отнюдь не как доказательство невежественности осла. Стоюнин, поддерживавший в общем традиционное толкование этой басни, все же удивительно проницательно замечает: «Петух здесь выбран для того, чтобы без лишних слов изобразить ослиный вкус: в чем может быть больше противоположности, как не в пении соловья и петушином крике?

В этом изображении главным образом и сосредоточивается ирония писателя» (94, стр. 83).

И в самом деле, даже для простейшего анализа открывается та простая мысль, что Крылов в своей басне имел в виду нечто неизмеримо большее, чем простое обнаружение невежества осла. Достаточно только приглядеться к тому, какой резкой противоположностью вдруг оборачивается вся картина, когда под

маской одобрительных слов осла вдруг упоминается петух. Стоюнин совершенно прав, когда видит смысл упоминания о петухе в той чрезвычайной противоположности, которой ничего не может быть больше и которую составляет это упоминание. И действительно, мы видим в этой басне те же два плана чувства, которые нам удалось обнаружить и во всех предыдущих баснях. Перед нами развивается все время пастораль, необычайно широко и пространно развернутая. У самого конца мы вдруг оборачиваем всю картину и освещаем ее совершенно противоположным светом. Впечатление получается приблизительно такое же, как если бы действительно мы услышали резкий и пронзительный крик петуха, врывающийся в идиллическую картину, между тем легко заметить, что второй план только на время ушел от нашего внимания, но он был подготовлен с самого начала этими, совершенно не идущими соловью увеличительными кличками «дружище», «великий мастерище» и самым вопросом осла: «Велико ль, подлинно, твое уменье?» Этот второй план в грубой, резко пронзительной музыке сразу противопоставляется праздничному и пряничному пению соловья, но только уходит временно из поля нашего внимания с тем, чтобы обнаружиться в заключении басни с необычайным эффектом взрывающейся бомбы. Трудно не заметить, что пение соловья утрировано до крайности, как и ответы осла, который не просто обнаруживает непонимание этого пения, а под маской полного понимания, то есть закрепляя этот пасторальный план басни еще раз в заключительных стихах, вдруг прорывает его планом совершенно противоположным.

Если обратиться к поэтике соловья и петуха и употреблению этих образов в мировой литературе, мы увидим, что оба эти образа противопоставляются друг другу довольно часто и что в этом противопоставлении заключается соль вещи, а осел есть не более как служебная фигура, которая под маской глупости должна произнести нужное для автора суждение. Напомним только, что в таких стилистически высокообработанных вещах, как евангельский рассказ об отречении Петра, упоминается о петушьем пении, что возвышеннейшая трагедия не отказывалась вводить крик петуха в самые сильные из своих сцен, например в «Гамлете». Было бы совершенно немыслимым со стороны стилистической представить себе, что в евангельской сцене и в сцене

«Гамлета» могло бы вдруг появиться соловьиное пение, напротив, крик петуха там оказывается уместным[43], потому что он всецело по эмоциональному его действию лежит в плане изображаемых событий и их объективного тона.

Стоит еще упомянуть о недавней попытке в русском языке противопоставить оба эти образа в поэме Блока «Соловьиный сад», где сопоставление любовного блаженства означено знаком соловья, а жизнь в ее суровой и грубой трезвости ознаменована образом осла; мы не имеем в виду, конечно, сопоставить крыловские басни с поэмой Блока, но мы хотим указать на то, что истинный смысл этой басни, конечно же, заключается не в изображении суда невежды, а опять в противоборстве и сопоставлении двух противоположных планов, в которых развивается басня, причем развитие и нарастание каждого из этих планов одновременно усиливают эффект другого. Чем сложнее и сладкогласнее изображается пение соловья, тем резче и пронзительнее кричит упоминаемый в конце петух.

Опять в основе басни противочувствие, но только способ его протекания и завершительное его разгорание дано в несколько иных формах.

«Демьянова уха»

Басню эту стоит припомнить как один из образцов безусловно чистого комизма, который с такой охотой культивирует баснописец. Однако и эта басня чрезвычайно ясно и просто обнаруживает то же самое психологическое строение, что и все прочие. И здесь действие протекает все время в двух планах: знаменитый Демьян в припадке какого-то гостеприимства все добрее и добрее к своему гостю, но с каждой новой тарелкой, как это ясно для читателя, он все больше и больше становится мучителем своего гостя, и это мучительство растет и обнаруживается перед читателем ровно в такой же мере, в какой растет его гостеприимство; так что реплика его имеет два совершенно противоположных психологических значения и одновременно означает две совершенно противоположные вещи. Всякое его приглашение «ешь до дна» означает одновременно и раскрытие какой-то гиперболической и патетической доброты и столь же патетического мучительства. И только необычайному слиянию и сплетению

этих Двух мотивов и на Глазах читателя Происходящему превращению доброты в мучительство обязана басня тем густым комизмом, который составляет ее истинную суть. И в самом заключении этой басни, когда гость без памяти бежит из гостей домой, оба плана опять сливаются для того, чтобы с крайней остротой подчеркнуть всю нелепость и противоречивость тех двух мотивов, из которых басня соткана.

«Тришкин кафтан»

На эту басню тоже жаловался Водовозов. Он указывал на то, что детям никак не удавалось втолковать, будто автор имел здесь в виду изобразить попавших в беду помещиков и неумных хозяев: дети, напротив того, видели в Тришке героя, сказочного ловкого портняжку, который, попадая каждый раз в новую и новую беду, выпутывается из нее с новой находчивостью и новым остроумием (27, стр. 74). Два плана басни, о которых мы говорим все время, обнаруживаются здесь чрезвычайно просто и ясно, так как они заложены в самой теме рассказа. Всякая заплата, которую кладет Тришка, есть одновременно новая прореха, и совершенно равномерно с каждой новой заплатой растет и прореха. Получается действительно сказочное чередование кромсания и починки кафтана. Кафтан на наших глазах переживает две совершенно противоположные операции, которые слиты неразъединимо и которые противоположны по своему значению. Тришка надставляет новые рукава, но он обрезает фалды и полы, и мы одновременно радуемся новой Тришкиной находчивости и соболезнуем новому Тришкину горю.

Заключительная сцена опять соединяет оба плана, подчеркивая их нелепость и несоединимость и давая, несмотря на противоречие, видимое их согласование: «И весел Тришка мой, хоть носит он кафтан такой, которого длиннее и камзолы».

Гаким образом, мы сразу узнаем, что кафтан окончательно починен и вместе с тем окончательно испорчен и что та и другая операция доведены до самого конца.

«Пожар и Алмаз»

В этой басне Крылов противопоставляет вредный блеск пожара полезному блеску алмаза, и смысл ее, конечно, во славу добродетели, указывает на достоин-

ство тихого и безвредного блеска. Однако в комментариях к этой басне мы наталкиваемся уже на внушающие психологу подозрение сведения. «Как известно, Крылов очень любил пожары, благодаря чему изображение их у него отличается особенною яркостью. «Здесь кстати припомним, что пожар для Крылова был занимательнейшим зрелищем. Он не пропускал ни одного значительного пожара и о каждом сохранил самые живые воспоминания». «Без сомнения, — замечает Плетнев, — от этой странной черты любопытства его произошло и то, что в его баснях все описания пожаров так поразительно точны и оригинально хороши» (60, стр. 139).

Оказывается, что Крылов любил пожары и его личное пристрастие идет вразрез с тем общим смыслом, который он придает своей басне. Уже это одно способно навести нас на раздумье, что смысл выражен здесь несколько лукаво и что под этим основным смыслом, может быть, таится другой, прямо его уничтожающий. И в самом деле, стоит проглядеть описание пожара для того, чтобы увидеть, что он действительно описан со всем величием и окраска восторженного чувства, которая ему присуща, нисколько не уничтожается всеми последующими рассуждениями алмаза. Замечательно и то, что басня все время разыгрывается, как спор и состязание между пожаром и алмазом:

«Как ты, со всей своей игрой, —
Сказал Огонь, — ничтожен предо мной!..»

И когда алмаз говорит пожару:

«...И чем ты яростней пылаешь,
Тем ближе, может, быть, к концу», —

он выражает тем самым смысл не только этой единичной басни, но смысл всякой другой басни, где всякое действие развивается одновременно в двух противоположных направлениях. И чем яростней пылает, разгорается один план басни, тем ближе он к концу и тем ближе подходит и вступает в свои права другой план.

«Мор зверей»

В этой прекраснейшей басне Крылов поднялся почти до уровня поэмы, и то, что Жуковский говорил о картине моровой язвы, можно распространить на всю

басню в целом. «Вот прекрасное изображение моровой язвы... Крылов занял у Лафонтена искусство смешивать с простым и легким рассказом картины истинно стихотворные.

Смерть рыщет по полям, по рвам, по высям гор;
Везде разметаны ее свирепства жертвы, —

два стиха, которые не испортили бы никакого описания моровой язвы в эпической поэме» (54, стр. 513).

И в самом деле, басня подымается здесь на высоту эпической поэмы. Истинный смысл этой басни раскрывается в тех глубоко серьезных картинах, которые здесь развертываются, причем очень легко показать, что басня эта, и действительно равная по величине небольшой поэме и имеющая только струнку нравоучения, прибавленную явно как концовка, конечно, не исчерпывает своего смысла в этой морали:

И в людях, также говорят!
Кто посмирней, так тот и виноват.

Два плана нашей басни сложно психологические: сначала идет картина необычайного свирепства смерти, и это создает давящий и глубоко трагический фон для всех происходящих дальше событий: звери начинают каяться, в речи льва звучит все время лицемерный и хитрый иезуит, и все решительно речи зверей развертываются в плане лицемерного преуменьшения своих грехов при необычайном объективном их значении, например:

«... Притом же, наш отец!
Поверь, что это честь большая для овец,
Когда ты их изволишь кушать...»

Или покаяние льва:

«...Покаемся, мои друзья!
Ох, признаюсь — хоть это мне и больно, —
Не прав и я!
Овечек бедненьких — за что? — совсем безвинно
Дирал бесчинно; А иногда — кто без греха? —
Случалось, драл и пастуха...»

Здесь противоположность тяжести греха и этих лицемерно смягчающих вставок и оправданий лицемерно покаянного тона совершенно очевидна. Противополож-

ный план басни обнаруживается в замечательной речи вола, равной которой в своем роде не создала еще второй раз русская поэзия. В своей речи —

Смиренный Вол им так мычит: «И мы
Грешны. Тому лет пять, когда зимой кормы
Нам были худы,
На грех меня лукавый натолкнул:
Ни от кого себе найти не могши ссуды,
Из стога у попа я клок сенца стянул».

Это «и мы грешны», конечно, блестящая противоположность всему тому, что дано было прежде. Если прежде огромный грех был представлен в оправе самооправдания, то здесь ничтожный грех дан в такой патетической оправе самообвинения, что у читателя создается чувство, будто самая душа вола обнажается перед нами в этих мычащих и протяжных звуках.

Наши школьные учебники уже давно цитируют эти стихи, утверждая, что Крылов достигает в них чуда звукоподражания, но, конечно, не звукоподражание было задачей Крылова в данном случае, а совсем другое. И что басня действительно заключает весь смысл в этом противоположении двух планов, взятых со всей серьезностью и развиваемых в этой обратно пропорциональной зависимости, которую мы находим везде выше, — можно убедиться из одной чрезвычайно интересной стилистической замены, которую Крылов внес в лафонтеновскую басню. У Лафонтена роль вола исполняет осел. Речь его напоминает речь глупца и лакомки и совершенно чужда той эпической серьезности и глубины, которую крыловским стихам придает неразложимая на элементы поэтичность, которая звучит хотя бы в том множественном числе, в котором изъясняется вол.

М. Лобанов по этому поводу замечает: «У Лафонтена осел в свою очередь кается в грехах прекрасными стихами; но Крылов заменил его волом, не глупым, каким всегда принимается осел, но только простодушным животным. Эта перемена и тем уже совершеннее, что в речи вола мы слышим мычание и столь естественное, что слов его нельзя заменить другими звуками; а эта красота, которою наш поэт пользуется и везде с крайним благоразумием, везде приносит читателю истинное удовольствие» (60, стр. 65).

Вот точный перевод лафонтеновских стихов: осел в свою очередь говорит: «Я вспоминаю, что в один из

прежних месяцев голод, случай, нежная трава и — я думаю, — какой-то дьявол толкнули меня на это — я щипнул с луга один глоток. Я не имел на это никакого права, так как надо говорить честно». Из этого сопоставления совершенно ясно, до какой степени глубока и серьезна та перемена, которую Крылов внес в свою басню, и насколько она переиначила весь эмоциональный строй басни. В ней есть все то, что находим мы обычно в эпической поэме: возвышенность и важность общего эмоционального строя и языка, истинная героичность, противопоставленная чему-либо противоположному, и в заключение, так сказать в катастрофе басни, опять оба плана объединяются вместе, и заключительные слова означают как раз два совершенно противоположных смысла:

Приговорили —
И на костер Вола взвалили.

Это одновременно означает и высший жертвенный героизм вола и высшее лицемерие прочих зверей.

Особенно замечательно в этой басне то, как в ней искусно и хитро скрыто затаенное в ней противоречие. С внешнего взгляда противоречия нет вовсе: вол сам себя приговорил к смерти своей речью, звери только подтвердили его самообвинение; таким образом, налицо как будто нет борьбы между волом и другими животными; но это видимое согласие только прикрывает еще более раздирающее противоречие басни. Оно состоит в тех двух совершенно противоположных психологических планах, где одни движимы исключительно желанием спастись и сберечься от жертвы, а другие охвачены неожиданной и противоположной жаждой героического подвига, мужества и жертвы.

«Волк на псарне»

Эта удивительнейшая из крыловских басен не имеет себе равных ни по. общему эмоциональному впечатлению, которое она производит, ни по внешнему строю, которому она подчинена. В ней вовсе нет морали и выводов; тут шутка и насмешка не нашли себе почти места в ее суровых стихах. И когда она однажды как будто прозвучала в речи ловчего, она одновременно впитала в себя и такой противоположный жуткий смысл, что она кажется уже не шуткой вовсе.

Перед нами, в сущности говоря, в этой басне мелкая драма, как называл иногда Белинский крыловские басни. Или, если нельзя ближе определить ее психологический смысл, перед нами настоящее зерно трагедии «Волк на псарне».

Справедливо говорит Водовозов: «Волк на псарне» — одна из удивительных басен Крылова. Таких сокровищ между ними весьма мало. Не греша против истины, басню «Волк на псарне» можно назвать гениальнейшим творением словесного искусства; ни один баснописец — ни наш, ни иноземный — не создал ничего подобного» (90, стр. 129).

Оценка Водовозова совершенно справедлива, вывод его точен, но если вы поинтересуетесь узнать, что заставляет критика дать такую высокую оценку этой басне, — вы узнаете, что и Водовозов в понимании ее ушел недалеко от всех прочих критиков. «Если хотите видеть весь глубокий и потрясающий истиною смысл названной басни Крылова, то читайте ее вместе с историей войны 1812 г.» (90, стр. 129).

Этим сказано все. Басню эту издавна толковали и понимали не иначе, как прилагая к тем историческим событиям, которые она якобы должна изображать. Рассказывают, что Кутузов сам указал на себя, как на ловчего, и, снявши шапку, провел рукой по седым волосам, читая слова: «А я, приятель, сед». Волк — это, конечно, Наполеон, и вся ситуация басни якобы воспроизводит то затруднительное положение, в котором очутился Наполеон после своей победы под Бородином.

Не станем разбираться в сложном и запутанном вопросе, так ли это или не так, а если так, то в какой мере верно и точно сказалась зависимость басни от исторической действительности. Скажем прямо, что исторический повод никогда и ничего не может нам разъяснить в басне. Басня, возникшая по любому поводу, как и всякое художественное произведение, подчинена своим собственным законам развития, и эти законы никогда, конечно, не будут объяснены из простого зеркального отражения исторической действительности. Этот повод может служить в лучшем случае отправной точкой для нашей догадки, он сможет помочь нам развернуть нить нашего толкования, даже в лучшем случае он только намек и ничего больше.

Однако воспользуемся этим намеком. Уже самый намек этот, самое сопоставление басни с трагическим по-

ложением победившего Наполеона указывает нам на серьезный и, главное, двойственный характер, на внутренне противоречивое строение того сюжета, который лежит в ее основе. Обратимся к самой басне. Попытаемся вскрыть заложенное в ней противочувствие, различить те два плана, в которых она развивается в противоположном направлении. Первое, что бросается нам в глаза, — это необычайная тревога, близкая к панике, которая так непередаваемо мастерски набросана в первой части басни. Удивительно то, что впечатление от ошибки волка раньше всего сказывается не растерянностью самого волка, а необычайным смятением самой псарни.

Поднялся вдруг весь псарный двор —
Почуя серого так близко забияку,
Псы залились в хлевах и рвутся вон на драку;
Псари кричат: «Ахти, ребята, вор!» —
И вмиг ворота на запор;
В минуту псарня стала адом.
Бегут: иной с дубьем.
Иной с ружьем.
«Огня! — кричат, — огня!» Пришли с огнем.

Здесь что ни слово, то ад. Весь этот шумливый, кричащий, бегающий, бьющий, смятенный стих, который как лавина обрушивается на волка, вдруг принимает совершенно другой план — стих делается длинным, медленным и спокойным, как только переходит к описанию волка.

Мой Волк сидит, прижавшись в угол задом,
Зубами щелкая я ощетиня шерсть,
Глазами, кажется, хотел бы всех он съесть;
Но видя то, что тут не перед стадом
И что приходит наконец
Ему расчесться за овец, —
Пустился мой хитрец
В переговоры!..

Уже необычайный контраст движения на псарне и забившегося в угол волка настраивает нас определенным образом: мы видим, что борьба невозможна, что волк затравлен с самой первой минуты, что его гибель не только обозначилась, но и почти уже свершилась на наших глазах, — и вместо растерянности, отчаяния, просьб мы слышим величественное начало стиха, точно заговорил император: «И начал так: «Друзья, к чему весь этот шум?» Здесь не только величественно это

«и начал так», точно речь вдет о спокойном и очень торжественном начале, но потрясающе серьезно по контрасту с предыдущим и обращение «друзья» к этой ораве, бегущей с ружьем и дубьем, и особенно это ироническое «к чему весь этот шум». Назвать шумом этот описанный прежде ад и еще спросить, к чему он, — это значит с такой необыкновенной поэтической смелостью уничтожить, умалить и свести одной презрительной нотой на нет все противостоящее волку до такой степени, что по смелости очень трудно назвать какой-либо подобный прием в русской поэзии. Уже это одно настолько противоречит тому истинному смыслу обстановки, которая создалась; уже это одно настолько извращает уже с самого начала ясную для читателя картину вещей, что одними этими словами явно создается и в течение басни врывается ее второй план, столь необходимый для ее развития. И дальнейшие слова волка продолжают развивать этот новый, второй план с необычайной смелостью.

«...Пришел мириться к вам совсем не ради ссоры;
Забудем прошлое, уставим общий лад!
А я не только впредь не трону здешних стад,
Но сам за них с другими грызться рад,
И волчьей клятвой утверждаю,
Что я...»

Здесь все построено на интонации величия и все противоречит истинному положению вещей: глазами он хочет всех съесть — словами он обещает им покровительство; на деле он жалко забился задом в угол — на словах он пришел к ним мириться и милостиво обещает больше не обижать стад; на деле собаки готовы растерзать его каждую секунду — на словах он обещает им защиту; на деле перед нами вор — на словах он волчьей клятвой утверждает свое необычайно подчеркнутое перерывом речи «я». Здесь полное противоречие между двумя планами в переживаниях самого волка и между истинной и ложной картиной вещей продолжает осуществляться и дальше. Ловчий, прерывая речь волка, отвечает ему явно в другом стиле и тоне. Если язык волка совершенно правильно назвал один из критиков возвышенным простонародным наречием, неподражаемым в своем роде, то язык ловчего явно противоположен ему как язык житейских дел и отношений. Его фамильярные «сосед», «приятель», «натуру» и т. д. составляют полнейший контраст с торжественностью речи волка.

Но по смыслу этих слов они продолжают развивать переговоры, ловчий согласен на мировую, он отвечает волку в прямом смысле на его предложение о мире согласием. Но только эти слова одновременно означают и совершенно противоположное. И в гениальном противоположении «ты сер, а я, приятель, сед» разница в звучащем «р» и в тупом «д» никогда еще не связывалась с такой богатой смысловой ассоциацией, как здесь. Мы говорили однажды, что эмоциональная окраска звуков зависит все-таки от той смысловой картины, в которой они принимают участие. Звуки приобретают эмоциональную выразительность от смысла того целого, в котором они разыгрывают свои роли, и вот, насыщенное всеми предыдущими контрастами, это звуковое несовпадение как бы дает звучащую формулу этим двум различным смыслам.

И опять катастрофа басни, в сущности говоря, объединяет оба плана вместе, когда в словах ловчего они обнаруживаются одновременно:

«..А потому обычай мой:
С волками иначе не делать мировой,
Как снявши шкуру с них долой».
И тут же выпустил на Волка гончих стаю.

Переговоры закончились мировой, травля закончилась смертью. Одна строка рассказывает о том и о другом вместе.

Таким образом, мы могли бы формулировать свою мысль приблизительно так: наша басня, как и все прочие, развивается в двух противоположных эмоциональных планах. С самого начала для нас ясно то стремительное нападение на волка, которое равносильно его гибели и смерти. Эта стремительная угроза, не прекращаясь ни на одну минуту, продолжает существовать во все время течения басни. Но параллельно с ней и как бы над ней развивается противоположный план басни — переговоры, где речь идет о мире и где одна сторона просит заключить мир, а другая отвечает согласием, где роли героев удивительно переменились, где волк обещает покровительствовать и клянется волчьей клятвой. Что эти два плана даны в басне со всей поэтической реальностью, в этом можно убедиться, если приглядеться к той двойственной оценке, которую естественно автор дает каждому своему герою. Разве скажет кто, что волк жалок в этих величественных переговорах,

в этом необычайном мужестве и совершенном спокойствии. Разве можно не удивиться тому, что смятение и тревога приписаны не волку, а псарям и псам. Если обратиться к традиционной критике, разве не двусмысленно звучит ее сопоставление калужских дворян и купцов с псарями и псами из крыловской басни. Приведу слова Водовозова: «Калужское купечество собрало в двое суток 150000 руб. Дворяне калужские в течение месяца выставили ополчение в 15000 ратников. Теперь понятны слова Крылова:

В минуту псарня стала адом.
Бегут: иной с дубьем,
Иной с ружьем.

Картина народного вооружения: кто брал вилы, кто топоры, дубины, рогатины, косы».

И если согласиться, что басня «Волк на псарне» художественно воспроизводит перед нами нашествие Наполеона на Россию -и великую борьбу с ним нашего народа, то это еще, конечно, никак не уничтожит того совершенно явного героического настроения басни, которое мы пытались охарактеризовать выше.

Нам думается, что впечатление от этой басни может быть названо без всяких прикрас трагическим, потому что соединение тех двух планов, о которых мы говорили выше, создает переживание, которое характерно для трагедии. В трагедии мы знаем, что два развивающихся в ней плана замыкаются в одной общей катастрофе, которая одновременно знаменует и вершину гибели и вершину торжества героя. Трагическим обычно называли психологи и эстетики именно такое противоречивое впечатление, когда высшие минуты торжества нашего чувства падали на окончательные минуты гибели. То противоречие, которое выразил Шиллер в известных словах трагического героя: «Ты возвышаешь мой дух, ниспровергая меня», применимо к нашей басне. Разве кто скажет, что в этой басне против волка обращено острие насмешки? Напротив, наше чувство организовано и направлено таким образом, что нам делаются понятными слова одного критика, который говорит, что Крылов, выводя своего волка на гибель, мог, пародируя евангельский текст и слова Пилата, выводившего на гибель Христа, сказать: «Ecce lupus».

Попробуем подвести итоги нашему синтетическому разбору отдельных басен. Эти итоги естественно распо-

ложатся тремя ступенями: мы хотим подытожить наши впечатления от поэзии Крылова в целом, мы хотим узнать ее характер, ее общий смысл; после, на основании этих первых итогов, нам нужно как-то обобщить наши мысли относительно природы и существа самой басни, и, наконец, нам останется заключить психологическими выводами относительно того, каково же строение той эстетической реакции, которой реагируем мы на поэтическую басню, каковы те общие механизмы психики общественного человека, которые приводятся в движение колесами басни, и каково то действие, которое при помощи басни совершает над собой человек.

Прежде всего мы обнаруживаем плоскость и существенную неверность тех ходячих представлений о Крылове и о его поэзии, о которых мы упоминали как-то в начале нашей главы. Даже хулители Крылова вынуждены признать, что у Крылова есть «красивый и поэтический пейзаж», что у него «неподражаемая форма и сверкающий юмор» (6, стр. 6, 10).

Но только авторы наши никак не могут понять, что же эти отдельные черты поэзии вносят в мелкую и прозаическую, по их понятиям, басню. Гоголь прекрасно описывает стих Крылова, говоря: «Стих Крылова звучит там, где предмет у него звучит, движется там, где предмет движется, крепчает, где крепнет мысль, и становится вдруг легким, где уступает легковесной болтовне дурака». И, конечно, самые злые критики не могли бы назвать плоскими такие сложные стихи, как, например,

Одобрили Ослы ослово
Красно-хитро сплетенно слово…

Но только значения этого, как и других крыловских стихов, не могли объяснить критики, впадая всякий раз в противоречие, восхищаясь поэтичностью крыловского письма и глубокой прозаичностью природы его басни. Не заключена ли некоторая загадка в этом писателе, до сих пор не понятая и не разгаданная исследователями, как это верно отмечает один из его биографов? Не кажется ли удивительным тот факт, что Крылов, как это засвидетельствовано не однажды, питал искреннее отвращение к самой природе басни, что его жизнь представляла собой все то, что можно выдумать противоположного житейской мудрости и добродетели среднего человека. Это был исключительный во всех отношениях

человек — и в своих страстях, и в своей лени, и в своем скепсисе, и не странно ли, что он сделался всеобщим дедушкой, по выражению Айхенвальда, безраздельно завладел детской комнатой и так удивительно пришелся всем по вкусу и по плечу, как воплощенная практическая мудрость. «Процесс перерождения сатирика в баснописца совершался далеко не безболезненно. Близко знавший Крылова Плетнев еще при жизни баснописца писал: «Может быть, этот тесный горизонт идей, из-за которого мудрено с первого шага предвидеть обширное поле, некогда породил в нем то отвращение к апологической поэзии, о котором не забыл он до сих пор». Любопытно слушать, когда он вспоминает, что предшественник его, другой знаменитый баснописец, Дмитриев, начал первый убеждать его заниматься сочинением басен, прочитав переведенные Крыловым в праздное время три басни Лафонтена. Преодолев отвращение свое от этого рода и заглушив раннюю страсть к драматической поэзии, Крылов несколько времени ограничивался то подражанием, то переделкою известных басен» (см. 59).

Неужели в его баснях не сказалось и это первоначальное отвращение и заглушенная страсть к драматической поэзии? Как можем мы предположить, что этот болезненный процесс перерождения в баснописца остался совершенно бесследным в его поэзии? Для этого надо было бы предположить первоначально, что поэзия и жизнь, творчество и психика представляют собой две совершенно не сообщающиеся между собой области, что, конечно, противоречит всяким фактам. Очевидно, что и то и другое отразилось, сказалось как-то в поэзии Крылова; и мы, может быть, не удивим, если выскажем такое предположение: отвращение к басне и страсть к драматической поэзии сказались, конечно, в том, втором смысле его басен, который мы везде старались вскрыть. И, может быть, окажется психологически небезосновательным наше предположение, что именно этот второй смысл его басен разрушил тесный горизонт идей прозаической басни, которая внушала ему отвращение, и помог ему развернуть то обширное поле драматической поэзии, которая была его страстью и которая составляет истинную сущность басни поэтической. Во всяком случае, к Крылову можно было бы применить замечательный стих, сказанный им о писателе:

Он тонкий разливал в своих твореньях яд, —

и этот тонкий яд мы везде старались вскрыть как второй план, который присутствует в каждой его басне, углубляет, заостряет и придает истинное поэтическое действие его рассказу.

Но мы не настаиваем, что таков именно был сам Крылов. Для этого нет у нас достаточных данных, чтобы судить с уверенностью. Однако мы можем с уверенностью сказать, что такова природа басни. Любопытно сослаться на Жуковского, для которого была уже совершенно ясна противоположность между поэтической и прозаической басней: «Вероятно, что прежде она была собственностию не стихотворца, а оратора и философа... В истории басни можно заметить три главные эпохи: первая, когда она была не иное что, как простой риторический способ, пример, сравнение; вторая, когда получила бытие отдельное и сделалась одним из действительнейших способов предложения моральной истины для оратора или философа нравственного, — таковы басни, известные нам под именем Эзоповы, Федровы и в наше время Лессинговы; третья, когда из области красноречия перешла она в область поэзии, то есть получила ту форму, которой обязана в наше время Лафонтену и его подражателям, а в древности Горацию» (54, стр. 509).

Он прямо говорит, что древних баснописцев скорее надлежит причислить к простым моралистам, нежели к поэтам. «Но, сделавшись собственностию стихотворца, басня переменила и форму: что прежде было простою принадлежностию, — я говорю о действии, — то сделалось главным... Что же я от него требую? Чтобы он пленял мое воображение верным изображением лиц; чтобы он своим рассказом принудил меня принимать в них живое участие; чтобы овладел и вниманием моим и чувством, заставляя их действовать согласно с моральными свойствами, им данными; чтобы волшебством поэзии увлек меня вместе с собою в тот мысленный мир, который создан его воображением, и сделал на время, так сказать, согражданином его обитателей...». Если перевести эти поэтические сравнения на простой язык, то будет совершенно ясно одно: что действие в баснях должно овладеть чувством и вниманием, что автор должен принудить читателя принимать живое участие в резвости и в горестях стрекозы и в гибели и в величии волка. «Из всего сказанного выше следует, что басня... может быть естественно: или *прозаическая,* в

которой вымысел без всяких украшений, ограниченный одним только простым рассказом, служит только прозрачным покровом нравственной истины; или стихотворная, в которой вымысел украшен всеми богатствами поэзии, в которой главный предмет стихотворца, запечатлевая в уме нравственную истину, нравиться воображению и трогать чувство» (54, стр. 510).

Таким образом, разделение на прозаическую и поэтическую басню становится как будто очевидной для всех истиной, и законы, приложимые к басне прозаической, оказываются совершенно противоположны тем, которым подчинена поэтическая басня. Жуковский дальше говорит, что поэт должен «рассказывать языком стихотворным, то есть украшая без всякой натяжки простой рассказ выражениями высокими, поэтическими вымыслами, картинами и разнообразя его смелыми оборотами». Он прекрасно говорит: «Найдите в басне «Ястреба и Голуби»... описание сражения; читая его, можете вообразить, что дело идет о римлянах и германцах: так много в нем поэзии; но тон стихотворца нимало не покажется вам неприличным его предмету. Отчего это? Оттого, что он воображением присутствует при том происшествии, которое описывает, первый уверен в его важности; не мыслит вас обманывать, но сам обманут». Задача поэтического стиля в применении к басне обрисовывается здесь совершенно ясно. Мы видим, что описание басенное вызывает у нас такое же чувство, когда мы читаем о сражении ястребов и голубей, как если бы перед нами было сражение германцев и римлян. Басня вызывает важное и сильное чувство, и на это направлены все поэтические средства писателя. «Читатель точно присутствует мысленно при том действии, которое описывает стихотворец» (54, стр. 512).

С этой точки зрения становится совершенно ясным, что если те два плана в басне, о которых мы все время говорим, поддержаны и изображены всей силой поэтического приема, то есть существуют не только как противоречие логическое, но гораздо больше, как противоречие аффективное, — переживание читателя басни есть в основе своей переживание противоположных чувств, развивающихся с равной силой, но совершенно вместе. И все те похвалы, которые Жуковский и все другие расточают крыловскому стиху, в сущности, означают для психолога только одно: что пережи-

вание это обставлено всей гарантией его силы и вызывается с принудительной необходимостью самой организацией поэтического материала. Жуковский приводит стих Крылова и заключает: «Живопись в самых звуках! Два длинных слова: *ходенем* и *трясинно,* прекрасно изображают потрясение болота... В последнем стихе, напротив, красота состоит в искусном соединении односложных слов, которые своей гармониею представляют скачки и прыганье...» (54, стр. 514). О другой басне он говорит: «Стихи летают вместе с мухою. Непосредственно за ними следуют другие, изображающие противное, медлительность медведя, здесь все слова длинные, стихи тянутся... Все эти слова... прекрасно изображают медлительность и осторожность: за пятью длинными, тяжелыми стихами следует быстро полустишие: «Хвать друга камнем в лоб». Это молния, это удар! Вот истинная живопись, и какая противоположность последней картины с первою».

Из всего этого следует только один вывод: читая поэтическую басню, мы отнюдь не подчиняемся правилу, которое считал обязательным Потебня: «Когда же басня дана нам не в том конкретном виде, о котором я говорил, а в отвлеченном, в сборнике, то она требует для понимания, чтобы слушатель или читатель нашел в собственном воспоминании известное количество возможных применений, возможных случаев. Без этого понимание ее не будет возможно, а такой подбор возможных случаев требует времени. Этим объясняется, между прочим, тот совет... Тургенева — читать их медленно...

Дело не в медленном чтении, а в том подборе возможных случаев, применений, о котором я только что упомянул» (92, стр. 81 — 82).

Дело вовсе не в этом. Совершенно ложно представлять себе дело так, будто читатель, читая басню в сборнике, мысленно вспоминает те житейские случаи, к которым эта басня подходит. Напротив того, можно с уверенностью сказать, что, читая басню, он не занят. ничем другим, кроме того, что эта басня ему рассказывает. Он всецело отдается тому чувству, которое басня в нем вызывает, и ни о каких других случаях и не вспоминает. Именно это получили мы в итоге рассмотрения каждой басни.

Таким образом, мы видим, что в басне не только нет противоположностей со всеми остальными видами поэзии, на которых все время настаивают Лессинг и

Потебня, как на отличительных ее свойствах, но, напротив того, что в ней, как в элементарном виде поэзии, есть зерно и лирики, и эпоса, и драмы. Белинский недаром называл отдельные басни Крылова маленькими драмами. Этим он определял верно не только диалогическую внешность, но я психологическую сущность басни. Как маленькую поэму басню определяли многие, и мы видели, что не кто иной, как Жуковский, подчеркивал близость басни к эпической поэме. Было бы величайшей ошибкой думать, что басня есть непременно насмешка, или сатира, или шутка. Она бесконечно разнообразна по своим психологическим жанрам, и в ней действительно заложено зерно всех видов поэзии. Напомним мнение Кроче, что проблема жанра и есть, в сущности говоря, проблема психологическая по самому существу. Наряду с такими баснями, как «Кошка и Соловей» или «Рыбья пляска», которые можно назвать самой жестокой общественной и даже политической сатирой, мы видели у Крылова и психологическое зерно трагизма в «Волке на псарне», и психологическое зерно героического эпоса в «Море зверей», и зерно лиризма в «Стрекозе и Муравье». Мы уже говорили как-то, что вся такая лирика, как лермонтовский «Парус», «Тучи» и т. п., то есть лирика, имеющая дело с неодушевленными предметами, несомненно выросла из басни, и Потебня прав в том единственном месте своей книги, где он именно такие лирические стихотворения сопоставляет с басней, хотя и дает ложное объяснение этому сопоставлению. В сущности говоря, мы пришли к тому бедному выводу относительно природы басни, который мы могли вычитать в Энциклопедическом словаре, не произведя никакой работы. Басня, говорится там, «может отличаться эпическим, лирическим или сатирическим тоном» (140, стр. 150). И как: будто мы не нашли ничего нового по сравнению с той истиной, которая словно была с самого начала всеобщим достоянием. Но если мы припомним, какие большие выводы мы сумели сделать из этого, как нам удалось поставить эту природу басни в зависимость от общих законов поэзии, в какое противоречие мы впали с традиционными учениями, развитыми Лессингом и Потебней, мы, может быть, должны будем признать, что наш анализ обогатил эту истину совершенно новым содержанием. Маленький пример пояснит это Лессинг приводит басню о рыбаке. «Рыбак, вытащив сеть из моря, поймал

больших рыб, попавших в нее, маленькие же проскочили через сеть и счастливо опять попали в море... Этот рассказ находится среди эзоповских басен, но это совсем не басня или, во всяком случае, очень посредственная. Она не имеет никакого действия. Она содержит простой один-единичный факт, который вполне может быть нарисован, и когда я этот единичный факт — то, что остались большие и выскользнули мелкие рыбки, — дополню целым рядом других обстоятельств, то все же именно в нем одном, а не в других обстоятельствах будет заключена мораль» (150, S. 26).

Если мы рассмотрим эту самую басню с той точки зрения, которую мы выдвигаем, мы придем как раз к обратным выводам. Мы увидим, что рассказ этот представляет собой прекрасный басенный сюжет, который очень легко поддается развертыванию в двух планах. Наше ожидание напрягается тем, что большие рыбы, попавшие в одинаковую беду с малыми, конечно, имеют больше шансов на спасение, чем малые. Малые, напротив того, кажутся беспомощными в беде. Если бы ход действия был развернут так, что с каждым усилением этого плана одновременно подготовлялся и нарастал план как раз противоположный, то есть возрастала бы беспомощность больших и шансы малых на спасение, — это было бы неплохой басней.

Так, на практике мы видим, какие противоположные две психологические точки зрения возможны на басню. Но этого мало. Мы склонны утверждать, что в таком виде это не есть еще поэтическая басня. Она может ею стать только в том случае, если поэт разовьет заключенное в ней противоречие и заставит нас на деле как бы мысленно присутствовать при этом действии, развивающемся в одном и в другом плане, и если он сумеет стихами и всеми стилистическими приемами воздействия возбудить в нас два стилистически противоположно направленных и окрашенных чувства и затем разрушить их в той катастрофе басен, в которой оба эти тока как бы соединяются в коротком замыкании.

Остается только назвать и формулировать то психологическое обобщение относительно эстетической нашей реакции на басню, к которому мы подошли вплотную. Мы можем его формулировать так: всякая басня и, следовательно, наша реакция на басню развивается все время в двух планах, причем оба плана нарастают одновременно, разгораясь и повышаясь так, что в

сущности оба они составляют одно и объединены в одном действии, оставаясь все время двойственными.

В «Вороне и Лисице» чем сильнее лесть, тем сильнее издевательство; и лесть и издевательство заключены в одной и той же фразе, которая одновременно есть и лесть и издевательство и которая эти два противоположных смысла объединяет в одно.

В «Волке и Ягненке» чем сильнее правота ягненка, которая, казалось бы, должна его отодвигать, отдалять от смерти, тем сильнее, напротив, близость смерти. В «Стрекозе и Муравье» чем сильнее беззаботность, тем именно острее и ближе гибель. На этом примере особенно легко это пояснить. Здесь речь идет не о простой временной последовательности, которая заключена в самом факте и материале повествования стрекозы — сперва пела, потом попала в беду, раньше лето, потом зима, — но вся суть здесь в формальной зависимости обеих частей. Басня построена так, что чем беззаботнее было ее лето, чем острее дана ее резвость, — тем ужаснее и ощутительнее постигшая ее беда. Каждая фраза, которую произносит она в разговоре с муравьем, в совершенно одинаковой степени развивает оба плана картины. «Я без души лето целое все пела». Это развивает дальше картину резвости и это же окончательно означает грозящую ей гибель. То же самое в «Волке на псарне», где чем спокойнее, величественнее текут переговоры, тем ужаснее и страшнее действительная гибель, и когда мир заключен, тогда начинается травля. То же самое в «Тришкином кафтане» и во всех остальных баснях, и мы вправе сказать, что *аффективное* противоречие, вызываемое этими двумя планами басни, есть истинная психологическая основа нашей эстетической реакции.

Однако этой двойственностью нашей реакции дело далеко не ограничивается. Каждая басня заключает в себе непременно еще особый момент, который мы условно называли все время катастрофой басни по аналогии с соответствующим моментом трагедии и который, может быть, правильнее было бы назвать по аналогии с теорией новеллы pointe (по Брику — шпилька) — ударное место новеллы — обычно короткая фраза, характеризуемая остротой и неожиданностью. С точки зрения сюжетного ритма pointe — «окончание на неустойчивом моменте, как в музыке окончание на доминанте» (96, стр. 11).

Такой катастрофой или шпилькой басни является заключительное ее место, в котором объединяются оба плана в одном акте, действии или фразе, обнажая свою противоположность, доводя противоречия до апогея и вместе с тем разряжая ту двойственность чувств, которая все время нарастала в течение басни. Происходит как бы короткое замыкание двух противоположных токов, в котором самое противоречие это взрывается, сгорает и разрешается. Так происходит это разрешение аффективного противоречия в нашей реакции. Мы уже указали целый ряд мест в басне, где такая катастрофа и ее психологическое значение не подлежат никакому сомнению. В катастрофе басня собирается как бы в одну точку и, напрягаясь до крайности, разрешает одним ударом лежащий в ее основе конфликт чувств. Напоминаем эти катастрофы, эти короткие замыкания чувств в басне: «Ты виноват уж тем, что хочется мне кушать», — говорит напоследок волк ягненку. В сущности, это нелепость, потому что эта фраза составлена из двух совершенно разных планов басни, которые до сих пор протекали порознь. В одном плане — юридических препирательств с ягненком и возводимых на него обвинений — эта фраза по своему прямому смыслу означает полную правоту ягненка и его полную победу, знаменуя полное поражение волка. В другом плане это означает для ягненка полнейшую гибель. Объединенное вместе, это в прямом смысле нелепо, а в плане развития басни катастрофично в том смысле, как это мы разъяснили выше. Это — внутреннее противоречие, которым двигалась басня: с одной стороны, правота спасает от смерти, отдаляет ее, если ягненок оправдается, он спасется, — вот он оправдался начисто, волк признал, что у него обвинений нет, ягненок спасся; с другой стороны, чем правее, тем ближе к смерти, то есть чем больше разоблачается ничтожество обвинений волка, тем больше раскрывается лежащая в их основе истинная причина гибели и тем больше, значит, гибель нарастает.

То же самое в «Вороне и Лисице». В катастрофе читаем: «Ворона каркнула» — это кульминационный пункт лести. Лесть сделала все, что она могла, она дошла до апогея. Но тот же самый акт есть, конечно, верх издевательства; благодаря ему ворона лишается сыра, лисица торжествует победу. В коротком замыкании лесть и издевательство дают взрыв и уничтожаются.

То же самое в басне «Стрекоза и Муравей», когда

в заключительном «так поди же, попляши» опять дается короткое замыкание этой прыгающей, как бы веселящейся, в самом стихе выраженной беззаботной легкой резвости и окончательной безнадежности. Мы уже говорили, что когда одно и то же слово «попляши» означает в этом месте одновременно и «погибни» и «резвись», — здесь мы имеем налицо ту катастрофу, то короткое замыкание чувств, о котором говорим все время.

Таким образом, подводя итоги, мы нашли, что тонкий яд составляет, вероятно, истинную природу крыловской поэзии, что басня представляет собой зерно лирики, эпоса и драмы и заставляет нас силой поэзии, заключенной в ней, реагировать чувством на то действие, которое она развивает. Мы нашли, наконец, что аффективное противоречие и его разрешение в коротком замыкании противоположных чувств составляет истинную природу нашей психологической реакции на басню. Это первый шаг нашего исследования. Однако мы не можем не заглянуть вперед и не указать на удивительное совпадение, которое имеет найденный нами психологический закон с теми законами, которые многие исследователи уже давно указывали для высших форм поэзии.

Разве не то же самое разумел Шиллер, когда говорил о трагедии, что настоящий секрет художника заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание?[44] И разве поэт в басне не уничтожает художественной формой, построением своего материала того чувства, которое вызывает самым содержанием своей басни? Это многозначительное совпадение кажется нам полным психологического смысла, но об этом нам придется еще много говорить впереди.

ГЛАВА VII. ЛЕГКОЕ ДЫХАНИЕ»

«Анатомия» и «физиология» рассказа. Диспозиция и композиция. Характеристика материала. Функциональное значение композиции. Вспомогательные приемы. Аффективное противоречие и уничтожение содержания формой.

От басни переходим сразу к анализу новеллы. В этом неизмеримо более высоком и сложном художественном организме мы встречаемся с композицией материала в полном смысле этого слова и мы находимся в гораздо более удобных условиях для анализа, чем тогда, когда разговор идет о басне.

Основные элементы, из которых складывается построение всякой новой новеллы, можно считать в самой необходимой степени уже выясненными[45] теми морфологическими исследованиями, которые произведены в европейской поэтике за последние десятилетия, а также и в русской. Два основных понятия, с которыми приходится иметь дело при анализе структуры какого-нибудь рассказа, всего удобнее обозначить, как это обычно делается, как материал и форму этого рассказа. Под материалом, как мы уже говорили, следует разуметь все то, что поэт взял как готовое — житейские отношения, истории, случаи, бытовую обстановку, характеры, все то, что существовало до рассказа и может существовать вне и независимо от этого рассказа, если это толково и связно пересказать своими словами. Расположение этого материала по законам художественного построения следует называть в точном смысле этого слова формой этого произведения.

Мы уже выяснили, что под этими словами никак не следует понимать только внешнюю, звуковую, зрительную или какую-нибудь иную чувственную форму, открывающуюся нашему восприятию. В этом понимании форма меньше всего напоминает внешнюю оболочку, как бы кожуру, в которую облечен плод. Форма, напротив,

раскрывается при этом как активное начало переработки и преодоления материала в его самых косных и элементарных свойствах. Применительно к рассказу или новелле форма и материал обычно берутся из области каких-нибудь человеческих отношений, событий или происшествий, и здесь, если мы будем выделять самое происшествие, которое легло в основу какого-нибудь рассказа, — мы получим материал этого рассказа. Если мы будем. говорить о том, в каком порядке и в каком расположении частей материал этот преподнесен читателю, *как* рассказано об этом происшествии, — мы будем иметь дело с его формой. Надо сказать, что до сих пор. в специальной литературе нет согласия и общей терминологии применительно к этому вопросу: так, одни, как Шкловский и Томашевский, называют фабулой материал рассказа, лежащие в его основе житейские события; а сюжетом называют формальную обработку этого рассказа. Другие авторы, как Петровский, употребляют эти слова как раз в обратном значении и понимают под сюжетом то событие, которое послужило поводом для рассказа, а под фабулой — художественную обработку этого события. «Я склонен применять слово «сюжет» в смысле материи художественного произведения. Сюжет есть как бы система событий, действий (или единое событие, простое и сложное в своем составе), предстоящая поэту в том или ином оформлении, которое, однако, не является еще результатом его собственной творческой индивидуальной поэтической работы. *Поэтически* же обработанный сюжет я согласен именовать термином *«фабула»* (84, стр. 197).

Так или иначе понимать эти слова — во всяком случае, необходимо разграничивать эти два понятия, и в этом согласны решительно все. Мы в дальнейшем будем придерживаться терминологии формалистов, обозначающих фабулой, в согласии с литературной традицией, именно лежащий в основе произведения материал. Соотношение материала и формы в рассказе есть, конечно, соотношение фабулы и сюжета. Если мы хотим узнать, в каком направлении протекало творчество поэта, выразившееся в создании рассказа, мы должны исследовать, какими приемами и с какими заданиями данная в рассказе фабула переработана поэтом и оформлена в данный поэтический сюжет. Мы, следовательно, вправе приравнять фабулу ко всякому материа-

лу построения в искусстве. Фабула для рассказа это то же самое, что слова для стиха, что гамма для музыки, что сами по себе краски для живописца, линии для графика и т. п. Сюжет для рассказа то же самое, что для поэзии стих, для музыки мелодия, для живописи картина, для графики рисунок. Иначе говоря, мы всякий раз имеем здесь дело с соотношением отдельных частей материала, и мы вправе сказать, что сюжет так относится к фабуле рассказа, как стих к составляющим его словам, как мелодия к составляющим ее звукам, как форма к материалу.

Надо сказать, что такое понимание развивалось с величайшими трудностями, потому что благодаря тому удивительному закону искусства, что поэт обычно старается дать формальную обработку материала в скрытом от читателя виде, очень долгое время исследование никак не могло различить эти две стороны рассказа и всякий раз путалось, когда пыталось устанавливать те или иные законы создания и восприятия рассказа. Однако уже давно поэты знали, что расположение событий рассказа, тот способ, каким знакомит поэт читателя со своей фабулой, композиция его произведения представляет чрезвычайно важную задачу для словесного искусства. Эта композиция была всегда предметом крайней заботы — сознательной или бессознательной — со стороны поэтов и романистов, но только в новелле, развившейся несомненно из рассказа, она получила свое чистое развитие. Мы можем смотреть на новеллу как на чистый вид сюжетного произведения, главным предметом которого является формальная обработка фабулы и трансформация ее в поэтический сюжет. Поэзия выработала целый ряд очень искусных и сложных форм построения и обработки фабулы, и некоторые из писателей отчетливо сознавали роль и значение каждого такого приема. Наибольшей сознательности это достигло у Стерна, как показал Шкловский. Стерн совершенно обнажил приемы сюжетного построения и в конце своего романа дал пять графиков хода фабулы романа «Тристрам Шенди». «Я начинаю, — говорит Стерн, — теперь совсем добросовестно приступать к делу, и я не сомневаюсь, что... мне удастся продолжать дяди Тобину повесть, так же как и мою собственную, довольно-таки прямолинейно.

Вот эти четыре линии[46], по которым я подвигался в моем первом, втором, третьем и четвертом томе

(см. рис. 1 — 4, стр. 196). В пятом я вел себя вполне благопристойно; точная, описанная мною линия такова (см. рис. 5, там же).

Из нее явствует, что кроме кривой, обозначенной А, где я завернул в Наварру, и зубчатой кривой В, соответствующей короткому отдыху, который я позволил себе в обществе госпожи Бонер и ее пажа, — я не позволил себе ни малейшего отклонения до тех пор, пока дьяволы Джона де-ла-Касса не завели меня в круг, отмеченный Д; ибо что касается ((((, то это лишь скобки — обычные повороты то туда, то сюда, обычные даже в жизни важнейших слуг государства; в сравнении же с поступками других людей — или хотя бы моими собственными грехами под литерами А, В, Д — они расплываются в ничто» (133, стр. 38 — 39). Таким образом, сам автор графически изображает как кривую линию развертывание сюжета. Если взять житейское событие в его хронологической последовательности, мы можем условно обозначить его развертывание в виде прямой линии, где каждый последующий момент сменяет предыдущий и в свою очередь сменяется дальнейшим. Так же точно прямой линией мы могли бы графически обозначить порядок звуков, составляющих гамму, синтаксическое расположение слов в обычном Синтаксисе и Т. д. Иначе говоря, материал в естественных свойствах его развертывания может быть условно записан как прямая линия. Напротив того, то искусственное расположение слов, которое превращает их в стих[47] и меняет нормальный порядок их синтаксического развертывания; то искусственное расположение звуков, которое превращает их из простого звукового ряда в музыкальную мелодию и опять-таки изменяет порядок их основного следования; то искусственное расположение событий, которое превращает их в художественный сюжет и отступает от хронологической последовательности, — все это мы можем обозначить условно кривой линией, описанной вокруг нашей прямой, и эта кривая стиха, мелодии или сюжета и будет кривой художественной формы. Те кривые, которые, по словам Стерна, описывают отдельные томы его романа, как нельзя лучше поясняют эту мысль. Здесь, естественно, возникает только один вопрос, который необходимо разъяснить с самого начала. Этот вопрос совершенно ясен, когда речь идет о такой привычной нам и явной художественной форме, как мелодия или

стих, но он кажется существенно запутанным, когда речь начинает идти о рассказе. Этот вопрос можно формулировать так: для чего художник, не довольствуясь простой хронологической последовательностью событий, отступает от прямолинейного развертывания рассказа и предпочитает описывать кривую линию, вместо того чтобы продвигаться по кратчайшему расстоянию между двумя точками вперед. Это легко может показаться причудой или капризом писателя, лишенными всякого основания и смысла. И в самом деле, если мы обратимся к традиционному пониманию и толкованию сюжетной композиции, то мы увидим, что эти сюжетные кривые вызывали всегда непонимание и ложное толкование у критиков. Так, например, в русской поэтике издавна утвердилось мнение, что «Евгений Онегин» — эпическое произведение, написанное с целым рядом лирических отступлений, причем эти отступления понимались именно как таковые, как отход автора в сторону от темы своего повествования, и именно лирически, то есть как наиболее лирические отрывки, вкрапленные в эпическое целое, но не имеющие органической связи с этой эпической тканью, ведущие самостоятельное существование и играющие роль эпической интермедии, то есть междудействия, роль лирического антракта между двумя актами повести. Нет ничего более ложного, чем такое понимание: оно оставляет совершенно в стороне чисто эпическую роль, которую играют такие «отступления», и, если приглядеться к экономии всего романа в целом, легко открыть, что именно эти отступления представляют собой важнейшие приемы для развертывания и раскрытия сюжета; признать их за отступления так же нелепо, как принять за отступления повышения и понижения в музыкальной мелодии, которые, конечно же, являются отступлениями от нормального течения гаммы, но для мелодии эти отступления — все. Точно так же так называемые отступления в «Евгении Онегине» составляют, конечно, самую суть и основной стилистический прием построения всего романа, это его сюжетная мелодия[48]. «Один остроумный художник (Владимир Миклашевский), — говорит Шкловский, — предлагает иллюстрировать в этом романе главным образом отступления («ножки», например) — с точки зрения композиционной это будет правильно» (133, стр. 39). На примере легче всего пояснить, ка-

кое значение имеет такая кривая сюжета. Мы уже знаем, что основой мелодии является динамическое соотношение составляющих ее звуков. Так же точно стих есть не просто сумма составляющих его звуков, а есть динамическая их последовательность, определенное их соотношение. Так же точно, как два звука, соединяясь, или два слова, располагаясь одно за другим, образуют некоторое отношение, всецело определяющееся порядком последовательности элементов, так же точно два события или действия, объединяясь, вместе дают некоторое новое динамическое соотношение, всецело определяющееся порядком и расположением этих событий. Так, например, звуки a, b, c, или слова a, b, c, или события a, b, c совершенно меняют свой смысл и свое эмоциональное значение, если мы их переставим в таком порядке, скажем: b, c, a; b, a, c. Представьте себе, что речь идет об угрозе и затем об исполнении ее — об убийстве; одно получится впечатление, если мы раньше познакомим читателя с тем, что герою угрожает опасность; и будем держать читателя в неизвестности относительно того, сбудется она или не сбудется, и только после этого напряжения расскажем о самом убийстве. И совершенно иное получится, если мы начнем с рассказа об обнаруженном трупе и только после этого, в обратном хронологическом порядке, расскажем об убийстве и об угрозе. Следовательно, самое расположение событий в рассказе, самое соединение фраз, представлений, образов, действий, поступков, реплик подчиняются тем же самым законам художественных сцеплений, каким подчиняются сцепления звуков в мелодию или сцепление слов в стих. Еще одно вспомогательное методическое замечание необходимо сделать до того, как перейти к анализу новеллы. Чрезвычайно полезно различать, как это делают некоторые авторы, статическую схему конструкции рассказа, как бы его анатомию, от динамической схемы его композиции, как бы его физиологии. Мы уже разъяснили, что всякий рассказ имеет свою особую структуру, отличающуюся от структуры того материала, который лежит в его основе. Но совершенно ясно, что каждый поэтический прием оформления материала является целесообразным, или направленным; он вводится с какой-то целью, ему отвечает какая-то исполняемая им в целом функция рассказа. И вот, исследование телеологии приема, то есть функции каждого сти-

листического элемента, целесообразной направленности, телеологической значимости каждого из компонентов, объяснит нам живую жизнь рассказа и превратит его мертвую конструкцию в живой организм.

Для исследования мы остановились на рассказе Бунина «Легкое дыхание», текст которого воспроизведен полностью в приложении к настоящей работе.

Рассказ этот удобен для анализа по многим причинам: прежде всего на него можно смотреть как на типический образчик классической и современной новеллы, в котором все основные стилистические черты, присущие этому жанру, раскрываются с необычайной ясностью. По своим художественным достоинствам рассказ этот принадлежит, вероятно, к лучшему из всего того, что создано повествовательным искусством, и недаром по единогласному признанию, кажется, всех писавших о нем он почитается образцом художественного рассказа. Наконец, его последнее достоинство заключается в том, что он не подвергся еще чрезвычайно сильной общественной рационализации, то есть шаблонному и привычному истолкованию, с которым приходится бороться как с предубеждением и предрассудком почти при всяком исследовании привычного и знакомого текста, имея дело с такими общеизвестными вещами, как басни Крылова и трагедии Шекспира. Мы считали чрезвычайно важным включить в круг нашего исследования и такие художественные произведения, впечатление от которых не было бы ни в какой мере предопределено предвзятыми и заранее затверженными рассуждениями, мы хотели найти литературный раздражитель, так сказать, совершенно свежего порядка, который не успел еще сделаться привычным и вызывать в нас готовую эстетическую реакцию совершенно автоматически, так, как мы реагируем на известную уже нам с детства басню или трагедию. Обратимся к самому рассказу. Анализ этого рассказа следует, конечно, начать с выяснения той мелодической кривой, которая нашла свое осуществление в словах его текста. Для этого всего проще сопоставить положенные в основу этого рассказа действительные события (или, во всяком случае, возможные и имевшие в действительности свой образец), как бы материал рассказа, с той художественной формой, которая придана этому материалу. Так поступает исследователь стиха, когда он хочет

выяснить законы ритма[49], как они сказались в оформлении словесного ряда. Мы попытаемся сделать то же самое в отношении нашего рассказа. Выделим лежащее в его основе действительное происшествие; оно сведется приблизительно к следующему: рассказ повествует о том, как Оля Мещерская, провинциальная, видимо, гимназистка, прошла свой жизненный путь, ничем почти не отличавшийся от обычного пути хорошеньких, богатых и счастливых девочек, до тех пор пока жизнь не столкнула ее с несколько необычными происшествиями. Ее любовная связь с Малютиным, старым помещиком и другом ее отца, ее связь с казачьим офицером, которого она завлекла и которому обещала быть его женой, — все это «свело ее с пути» и привело к тому, что любивший ее и обманутый казачий офицер застрелил ее на вокзале среди толпы народа, только что прибывшей с поездом. Классная дама Оли Мещерской, рассказывается дальше, приходила часто на могилу Оли Мещерской, и избрала ее предметом своей страстной мечты и поклонения. Вот и все так называемое содержание рассказа. Попробуем обозначить все события, нашедшие себе место в этом рассказе, в том хронологическом порядке, в каком они действительно протекали или могли протекать в жизни. Для этого, естественно, нужно разбить все события на две группы, потому что одна из них связана с жизнью Оли Мещерской, а другая — с историей жизни ее классной дамы (см. схему диспозиции) [50]. То, что

СХЕМА ДИСПОЗИЦИИ

I. ОЛЯ МЩЦЕРСКАЯ

A. Детство.
B. Юность.
C. Эпизод с Шеншиным.
D. Разговор о легком дыхании.
E. Приезд Малютина.
F. Связь с Малютиным.
G. Запись в дневнике.
H. Последняя зима.
I. Эпизод с офицером.
K. Разговор с начальницей.
L. Убийство.
M. Похороны.
N. Допрос у следователя.
O. Могила.

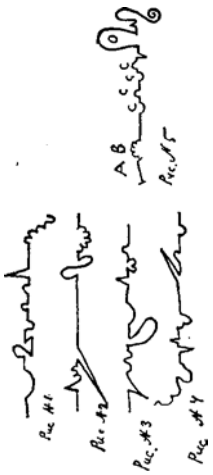
II. КЛАССНАЯ ДАМА

a. Классная дама.
b. Мечта о брате
c. Мечта об идейной труженице
d. Разговор о легком дыхании.
e. Мечта об Оле Мещерской.
f. Прогулки на кладбище.
g. На могиле.

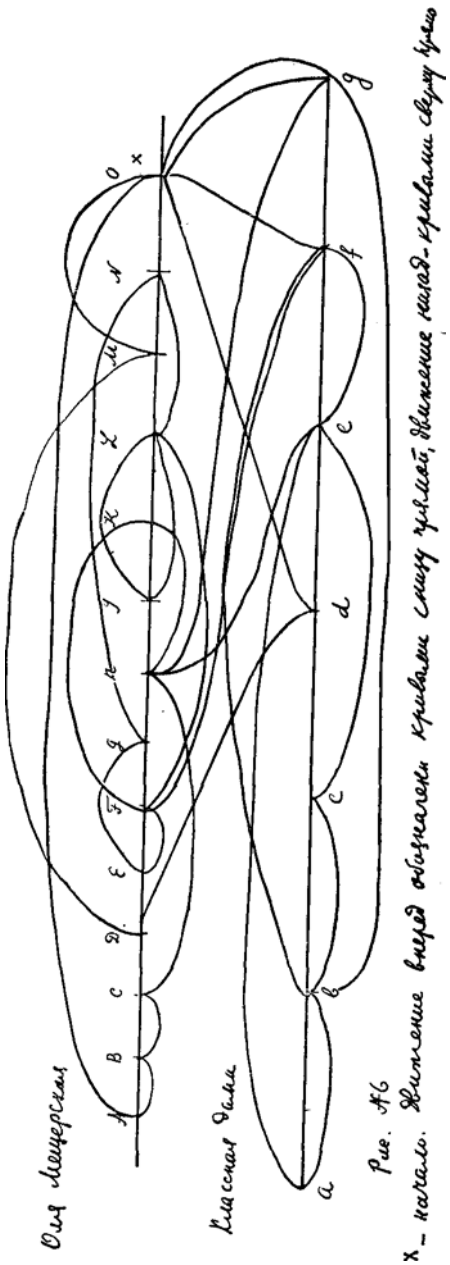
мы получаем при таком хронологическом расположении эпизодов, составляющих рассказ, если обозначим их последовательно буквами латинской азбуки, принято называть в поэтике диспозицией рассказа, то есть естественным расположением событий, тем самым, который мы условно можем обозначить графически прямой линией. Если мы проследим за тем, в каком порядке эти события даны в рассказе, мы вместо диспозиции получим композицию рассказа и сейчас же заметим, что если в схеме диспозиции события шли в порядке азбуки, то есть в порядке хронологической последовательности, то здесь эта хронологическая последовательность совершенно нарушена. Буквы как будто без всякого видимого порядка располагаются в новый искусственный ряд, и это, конечно, означает, что в этот новый искусственный ряд располагаются те события, которые мы условно обозначили через эти буквы. Если мы диспозицию рассказа обозначим двумя противоположными линиями м отложим в порядке последовательного чередования шее отдельные моменты диспозиции рассказа об Оле Мещерской на одной прямой, а рассказа о классной даме — на другой, мы получим две прямые, которые будут символизировать диспозицию нашего рассказа.

Попытаемся теперь схематически обозначить то, что автор проделал с этим материалом, придав ему художественную форму, то есть спросим себя, как тогда на нашем рисунке обозначится композиция этого рассказа? Для этого соединим в порядке композиционной схемы отдельные точки этих прямых в такой последовательности, в какой события даны действительно в рассказе. Все это изображено на графических схемах (см, стр. 516). При этом мы условно будем обозначать кривой снизу всякий переход к событию хронологически более раннему, то есть всякое возвращение автора назад, и кривой сверху всякий переход к событию последующему, хронологически более отдаленному, то есть всякий скачок рассказа вперед. Мы получим две графические схемы: что изображает эта сложная и путаная на первый взгляд кривая, которая вычерчена на рисунке? Она означает, конечно, только одно: события в рассказе развиваются не по прямой линии[51], как это имело бы место в житейском случае, а развертываются скачками. Рассказ прыгает то назад, то вперед, соединяя и сопоставляя самые отдален-

РИСУНКИ 1-6
АВТОГРАФ Л.С. ВЫГОТСКОГО



Графики хода сюжета в романе Стерна «Тристрам Шенди». тома 1, 2, 3, 4 и 5



Диспозиция и композиция рассказа «Легкое дыхание»

ные точки повествования, переходя часто от одной точки к другой, совершенно неожиданной. Другими словами, наши кривые наглядно выражают анализ фабулы и сюжета данного рассказа, и, если следить по схеме композиции за порядком следования отдельных элементов, мы поймем нашу кривую от начала до конца как условное обозначение движения рассказа. Это и есть мелодия нашей новеллы. Так, например, вместо того чтобы рассказать приведенное выше содержание в хронологической последовательности — как Оля Мещерская была гимназисткой, как она росла, как она превратилась в красавицу, как совершилось ее падение, как завязалась и как протекала ее связь с офицером, как постепенно нарастало и вдруг разразилось ее убийство, *как* ее похоронили, какова была ее могила и т. п., — вместо этого автор начинает сразу с описания ее могилы, затем переходит к ее раннему детству, потом вдруг говорит о ее последней зиме, вслед за этим сообщает нам во время разговора с начальницей о ее падении, которое случилось прошлым летом, вслед за этим мы узнаем о ее убийстве, почти в самом конце рассказа мы узнаем об одном незначительном, казалось бы, эпизоде ее гимназической жизни, относящемся к далекому прошлому. Вот эти отступления и изображает наша кривая. Таким образом, графически наши схемы изображают то, что мы выше назвали статической структурой рассказа или его анатомией. Остается перейти к раскрытию его динамической композиции или его физиологии, то есть нам следует спросить себя, для чего автор оформил этот материал таким образом, почему, с какой тайной целью о н начинает с конца и в конце говорит как будто о начале, ради чего переставлены у него все эти события.

Мы должны определить функцию этой перестановки, иначе говоря, мы должны найти целесообразность, осмысленность и направленность той, казалось бы, бессмысленной и путаной кривой, которая у нас символизирует композицию рассказа. Чтобы сделать это, нам необходимо сделать скачок от анализа к синтезу и попытаться разгадать физиологию новеллы из смысла и из жизни ее целого организма.

Что представляет собой содержание рассказа или его материал, взятый сам по себе — так, как он есть? Что говорит нам та система действий и событий, которая выделяется из этого рассказа как его очевидная

фабула? Едва ли можно определить яснее и проще характер всего этого, как словами «житейская муть». В самой фабуле этого рассказа нет решительно ни одной светлой черты, и, если взять эти события в их жизненном и житейском значении, перед нами просто ничем не замечательная, ничтожная и неимеющая смысла жизнь провинциальной гимназистки, жизнь, которая явно всходит на гнилых корнях и, с точки зрения оценки жизни, дает гнилой цвет и остается бесплодной вовсе. Может быть, эта жизнь, эта житейская муть хоть сколько-нибудь идеализирована, приукрашена в рассказе, может быть, ее темные стороны затенены, может быть, она возведена в «перл создания», и, может быть, автор попросту изображает ее в розовом свете, как говорят обычно? Может быть, он даже, сам выросший в той же жизни, находит особенное очарование и прелесть в этих событиях, и, может быть, наша оценка попросту расходится с той, которую дает своим событиям и своим героям автор?

Мы должны прямо сказать, что ни одно из этих предположений не оправдывается при исследовании рассказа. Напротив того, автор не только не старается скрыть эту житейскую муть — она везде у него обнажена, он изображает ее с осязательной ясностью, как бы дает нашим чувствам коснуться ее, ощупать, ощутить, воочию убедиться, вложить наши персты в язвы этой жизни. Пустота, бессмысленность, ничтожество этой жизни подчеркнуты автором, как это легко показать, с осязательной силой. Вот как автор говорит о своей героине: «...незаметно упрочилась ее гимназическая слава, и уже пошли толки, что она ветрена, что она не может жить без поклонников, что в нее безумно влюблен гимназист Шеншин, что будто бы и она его любит, но так изменчива в обращении с ним, что он покушался на самоубийство...» Или вот в каких грубых и жестких выражениях, обнажающих неприкрытую правду жизни, говорит автор о ее связи с офицером: «...Мещерская завлекла его, была с ним в связи, поклялась быть его женой, а на вокзале, в день убийства, провожая его в Новочеркасск, вдруг сказала, что она и не думала никогда любить его, что все эти разговоры о браке — одно ее издевательство над ним...» Или вот как безжалостно опять показана та же самая правда в записи в дневнике, рисующей сцену сближения с Малютиным: «Ему пятьдесят шесть лет, но он еще очень красив и

очень всегда хорошо одет, — мне не понравилось только, что он приехал в крылатке, — весь пахнет английским одеколоном, и глаза совсем молодые, черные, а борода изящно разделена на две длинные части и совершенно серебряная».

Во всей этой сцене, как она записана в дневнике, нет ни одной черты, которая могла бы намекнуть нам о движении живого чувства и могла бы сколько-нибудь осветить ту тяжелую и беспросветную картину, которая складывается у читателя при ее чтении. Слово любовь даже не упоминается, и, кажется, нет более чуждого и неподходящего к этим страницам слова. И так, без малейшего просвета, в одном мутном тоне дан весь решительно материал о жизненной, бытовой обстановке, взглядах, понятиях, переживаниях, событиях этой жизни. Следовательно, автор не только не скрашивает, но, наоборот, обнажает и дает нам почувствовать во всей ее реальности ту правду, которая лежит в основе рассказа. Еще раз повторяем: суть его, взятая с этой стороны, может быть определена как житейская муть, как мутная вода жизни. Однако не таково впечатление рассказа в целом.

Рассказ недаром называется «Легкое дыхание», и не надо долго приглядываться к нему особенно внимательно для того, чтобы открыть, что в результате чтения у нас создается впечатление, которое никак нельзя охарактеризовать иначе, как сказать, что оно является полной противоположностью тому впечатлению, которое дают события, о которых рассказано, взятые сами по себе. Автор достигает как раз противоположного эффекта, и истинную тему его рассказа, конечно, составляет легкое дыхание, а не история путаной жизни провинциальной гимназистки. Это рассказ не об Оле Мещерской, а о легком дыхании; его основная черта — это то чувство освобождения, легкости, отрешенности и совершенной прозрачности жизни, которое никак нельзя вывести из самих событий, лежащих в его основе. Нигде эта двойственность рассказа не представлена с такой очевидностью, как в обрамляющей весь рассказ истории классной дамы Оли Мещерской. Эта классная дама, которую приводит в изумление, граничащее с тупостью, могила Оли Мещерской, которая отдала бы полжизни, лишь бы не было перед ее глазами этого мертвого венка, и которая в глубине души все же счастлива, как все влюбленные и преданные страстной мечте лю-

ди, — вдруг придает совершенно новый смысл и тон всему рассказу. Эта классная дама давно живет какой-нибудь выдумкой, заменяющей ей действительную жизнь, и Бунин с беспощадной безжалостностью истинного поэта совершенно ясно говорит нам о том, что это идущее от его рассказа впечатление легкого дыхания есть выдумка, заменяющая ему действительную жизнь. И в самом деле, здесь поражает то смелое сопоставление, которое допускает автор. Он называет подряд три такие выдумки, которые заменяли этой классной даме действительную жизнь: сперва такой выдумкой был ее брат, бедный и ничем не замечательный прапорщик — это действительность, а выдумка была в том, что жила она в странном ожидании, что ее судьба как-то сказочно изменится благодаря ему. Затем она жила мечтой о том, что она идейная труженица, и опять это была выдумка, заменявшая действительность. «Смерть Оли Мещерской пленила ее новой мечтой», — говорит автор, совершенно вплотную придвигая эту новую выдумку к двум прежним. Он этим приемом опять совершенно раздваивает наше впечатление, и, заставляя весь рассказ преломиться и отразиться как в зеркале в восприятии новой героини, он разлагает, как в спектре, его лучи на их составные части. Мы совершенно явно ощущаем и переживаем расщепленную жизнь этого рассказа, то, что в нем есть от действительности и что от мечты. И отсюда наша мысль легко переходит сама собой к тому анализу структуры, который нами был сделан выше. Прямая линия — это и есть действительность, заключенная в этом рассказе, а та сложная кривая построения этой действительности, которой мы обозначили композицию новеллы, есть его легкое дыхание. Мы догадываемся: события соединены и сцеплены так, что они утрачивают свою житейскую тягость и непрозрачную муть; они мелодически сцеплены друг с другом, и в своих нарастаниях, разрешениях и переходах они как бы развязывают стягивающие их нити; они высвобождаются из тех обычных связей, в которых они даны нам в жизни и во впечатлении о жизни; они отрешаются от действительности, они соединяются одно с другим, как слова соединяются в стихе. Мы решаемся уже формулировать нашу догадку и сказать, что автор для того чертил в своем рассказе сложную кривую, чтобы уничтожить его житейскую муть, чтобы превратить ее в прозрачность, чтобы отрешить ее от действительности, что-

бы претворить воду в вино, как это делает всегда художественное произведение. Слова рассказа или стиха несут его простой смысл, его воду, а композиция, создавая над этими словами, поверх их, новый смысл, располагает все это в совершенно другом плане и претворяет это в вино. Так житейская история о беспутной гимназистке претворена здесь в легкое дыхание бунинского рассказа.

Это не трудно подтвердить совершенно наглядными объективными и бесспорными указаниями, ссылками на самый рассказ. Возьмем основной прием этой композиции и мы сейчас же увидим, какой цели отвечает тот первый скачок, который позволяет себе автор, когда он начинает с описания могилы. Это можно пояснить, несколько упрощая дело и низводя сложные чувства к элементарным и простым, приблизительно так: если бы нам была рассказана история жизни Оли Мещерской в хронологическом порядке, от начала к концу, каким необычайным напряжением сопровождалось бы наше узнавание о неожиданном ее убийстве! Поэт создал бы то особенное напряжение, ту запруду нашего интереса, какую немецкие психологи, как Липпс, назвали законом психологической запруды, а теоретики литературы называют «Spannung». Этот закон и этот термин означают только то, что если какое-нибудь психологическое движение наталкивается на препятствие, то напряжение наше начинает повышаться именно в том месте, где мы встретили препятствие, и вот это напряжение нашего интереса, которое каждый эпизод рассказа натягивает и направляет на последующее разрешение, конечно, переполнило бы наш рассказ. Он весь был бы исполнен невыразимого напряжения. Мы узнали бы приблизительно в таком порядке: как Оля Мещерская завлекла офицера, как вступила с ним в связь, как перипетии этой связи сменяли одна другую, как она клялась в любви и говорила о браке, как она потом начинала издеваться над ним; мы пережили бы вместе с героями и всю сцену на вокзале и ее последнее разрешение и мы, конечно, с напряжением и тревогой остались бы следить за ней те короткие минуты, когда офицер с ее дневником в руках, прочитавши запись о Малютине, вышел на платформу и неожиданно застрелил ее. Такое впечатление произвело бы это событие в диспозиции рассказа; оно составляет истинный кульминационный пункт всего повествования, и вокруг него расположено

все остальное действие. Но если с самого начала автор ставит нас перед могилой и если мы все время узнаем историю уже мертвой жизни, если дальше мы уже знаем, что она была убита, и только после этого узнаем, как это произошло, — для нас становится понятным, что эта композиция несет в себе разрешение того напряжения, которое присуще этим событиям, взятым сами по себе; и что мы читаем сцену убийства и сцену записи в дневнике уже с совершенно другим чувством, чем мы сделали бы это, если бы события развертывались перед нами по прямой линии. И так, шаг за шагом, переходя от одного эпизода к другому, от одной фразы к другой, можно было бы показать, что они подобраны и сцеплены таким образом, что все заключенное в них напряжение, все тяжелое и мутное чувство разрешено, высвобождено, сообщено тогда и в такой связи, что это производит совершенно не то впечатление, какое оно произвело бы, взятое в естественном сцеплении событий.

Можно, следя за структурой формы, обозначенной в нашей схеме, шаг за шагом показать, что все искусные прыжки рассказа имеют в конечном счете одну цель — погасить, уничтожить то непосредственное впечатление, которое исходит на нас от этих событий, и превратить, претворить его в какое-то другое, совершенно обратное и противоположное первому.

Этот закон уничтожения формой содержания можно очень легко иллюстрировать даже на построении отдельных сцен, отдельных эпизодов, отдельных ситуаций. Вот, например, в каком удивительном сцеплении узнаем мы об убийстве Оли Мещерской. Мы уже были вместе с автором на ее могиле, мы только что узнали из разговора с начальницей о ее падении, только что была названа первый раз фамилия Малютина, — «а через месяц после этого разговора казачий офицер, некрасивый и плебейского вида, не имевший ровно ничего общего с тем кругом, к которому принадлежала Оля Мещерская, застрелил ее на платформе вокзала, среди большой толпы народа, только что прибывшей с поездом». Стоит приглядеться к структуре одной только этой фразы, для того чтобы открыть решительно всю телеологию стиля этого рассказа. Обратите внимание на то, как затеряно самое главное слово в нагромождении обставивших его со всех сторон описаний, как будто посторонних, второстепенных и не важных; как затери-

вается слово «застрелил», самое страшное и жуткое слово всего рассказа, а не только этой фразы, как затеривается оно где-то на склоне между длинным, спокойным, ровным описанием казачьего офицера и описанием платформы, большой толпы народа и только что прибывшего поезда. Мы не ошибемся, если скажем, что самая структура этой фразы заглушает этот страшный выстрел, лишает его силы и превращает в какой-то почти мимический знак, в какое-то едва заметное движение мыслей, ко- да вся эмоциональная окраска этого события погашена, оттеснена, уничтожена. Или обратите внимание на то, как мы узнаем в первый раз о падении Оли Мещерской: в уютном кабинете начальницы, где пахнет свежими ландышами и теплом блестящей голландки, среди выговора о дорогих туфельках и прическе. И опять страшное или, *как* говорит сам автор, «невероятное, ошеломившее начальницу признание» описывается так: «И тут Мещерская, не теряя простоты и спокойствия, вдруг вежливо перебила ее: — Простите, madame, вы ошибаетесь: я женщина. И виноват в этом — знаете кто? Друг и сосед папы, а ваш брат, Алексей Михайлович Малютин. Это случилось прошлым летом, в деревне...»

Выстрел рассказан как маленькая деталь описания только что прибывшего поезда, здесь — ошеломляющее признание сообщено как маленькая деталь разговора о туфельках и о прическе; и самая эта обстоятельность — «друг и сосед папы, а ваш брат, Алексей Михайлович Малютин», — конечно, не имеет другого значения, как погасить, уничтожить ошеломленность и невероятность этого признания. И вместе с тем автор сейчас же подчеркивает и другую, реальную сторону и выстрела и признания. И в самой сцене на кладбище автор опять называет настоящими словами жизненный смысл событий и рассказывает об изумлении классной дамы, которая никак не может понять, «как совместить с этим чистым взглядом то *ужасное,* что соединено теперь с именем Оли Мещерской?» Это *ужасное,* что соединено с именем Оли Мещерской, дано в рассказе все время, шаг за шагом, его ужасность не преуменьшена нисколько, но самого впечатления ужасного рассказ не производит на нас, это ужасное переживается нами в каком-то совсем другом чувстве, и самый этот рассказ об ужасном почему-то носит странное название легкого дыхания, и почему-то все пронизано дыханием холодной и тонкой весны.

Остановимся на названии: название дается рассказу, конечно, не зря, оно несет в себе раскрытие самой важной темы, оно намечает ту доминанту, которая определяет собой все построение рассказа. Это понятие, введенное в эстетику Христиансеном, оказывается глубоко плодотворным, и без него решительно нельзя обойтись при анализе какой-нибудь вещи. В самом деле, всякий рассказ, картина, стихотворение есть, конечно, сложное целое, составленное из различных совершенно элементов, организованных в различной степени, в различной иерархии подчинений и связи; и в этом сложном целом всегда оказывается некоторый доминирующий и господствующий момент, который определяет собой построение всего остального рассказа, смысл и название каждой его части. И вот такой доминантой нашего рассказа и является, конечно, «легкое дыхание»[52]. Оно является, однако, к самому концу рассказа в виде воспоминания классной дамы о прошлом, о подслушанном ею когда-то разговоре Оли Мещерской с ее подругой. Этот разговор о женской красоте, рассказанный в полукомическом стиле «старинных смешных книг», служит тем pointe всей новеллы, той катастрофой, в которой раскрывается ее истинный смысл. Во всей этой красоте самое важное место «старинная смешная книга» отводит «легкому дыханию». «Легкое дыхание! А ведь оно у меня есть, — ты послушай, как я вздыхаю, — ведь, правда, есть?» Мы как будто слышим самый вздох, и в этом комически звучащем и в смешном стиле написанном рассказе мы вдруг обнаруживаем совершенно другой его смысл, читая заключительные катастрофические слова автора: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре...» Эти слова как бы замыкают круг, сводя конец к началу. Как много иногда может значить и каким большим смыслом может дышать маленькое слово в художественно построенной фразе. Таким словом в этой фразе, носящим в себе всю катастрофу рассказа, является слово «*это*» легкое дыхание. *Это:* речь идет о там вздохе, который только что назван, о том легком дыхании, которое Оля Мещерская просила свою подругу послушать; и дальше опять катастрофические слова: «...в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре...» Эти три слова совершенно конкретизируют и объединяют всю мысль рассказа, который начинается с описания облачного неба и холодного весеннего ветра. Автор как бы говорит заключительными словами,

резюмируя весь рассказ, что все то, что произошло, все то, что составляло жизнь, любовь, убийство, смерть Оли Мещерской, — все это в сущности есть только одно событие, — *это* легкое дыхание снова рассеялось в мире, в *этом* облачном небе, в *этом* холодном весеннем ветре. И все прежде данные автором описания могилы, и апрельской погоды, и серых дней, и холодного ветра — все это вдруг объединяется, как бы собирается в одну точку, включается и вводится в рассказ: рассказ получает вдруг новый смысл и новое выразительное значение — это не просто русский уездный пейзаж, это не просто просторное уездное кладбище, это не просто звон ветра в фарфоровом венке, — это все рассеянное в мире легкое дыхание, которое в житейском своем значении есть все тот же выстрел, все тот же Малютин, все то ужасное, что соединено с именем Оли Мещерской. Недаром pointe характеризуют теоретики как окончание на неустойчивом моменте или окончание в музыке на доминанте. Этот рассказ в самом конце, когда мы узнали уже обо всем, когда вся история жизни и смерти Оли Мещерской прошла перед нами, когда мы уже знаем все то, что может нас интересовать, о классной даме, вдруг с неожиданной остротой бросает на все выслушанное нами совершенно новый свет, и этот прыжок, который делает новелла, перескакивая от могилы к этому рассказу о легком дыхании, есть решительный для композиции целого скачок, который вдруг освещает все это целое с совершенно новой для нас стороны.

И заключительная фраза, которую мы назвали выше катастрофической, разрешает это неустойчивое окончание на доминанте, — это неожиданное смешное признание о легком дыхании и сводит воедино оба плана рассказа. И здесь автор нисколько не затемняет действительность и не сливает ее с выдумкой. То, что Оля Мещерская рассказывает своей подруге, смешно в самом точном смысле этого слова, и когда она пересказывает книгу: «...ну, конечно, черные, кипящие смолой глаза, ей-богу, так и написано: кипящие смолой! — черные, как ночь, ресницы...» и т. д., все это просто и точно смешно. И этот реальный настоящий воздух — «послушай, как я вздыхаю», — тоже, поскольку он принадлежит к действительности, просто смешная деталь этого странного разговора. Но он же, взятый в другом контексте, сейчас же помогает автору объединить все разрозненные части его рассказа, и в катастрофических строчках вдруг с не-

обычайной сжатостью перед нами пробегает весь рассказ от *этого* легкого вздоха и до *этого* холодного весеннего ветра на могиле, и мы действительно убеждаемся, что это рассказ о легком дыхании.

Можно было бы подробно показать, что автор пользуется целым рядом вспомогательных средств, которые служат все той же цели. Мы указали только на один наиболее заметный и ясный прием художественного оформления, именно на сюжетную композицию; но, разумеется, в той переработке впечатления, идущего на нас от событий, в которой, мы думаем, заключается самая сущность действия на нас искусства, играет роль не только сюжетная композиция, но и целый ряд других моментов. В том, как автор рассказывает эти события, каким языком, каким тоном, как выбирает слова, как строит фразы, описывает ли он сцены или дает краткое изложение их итогов, приводит ли он непосредственно дневники или диалоги своих героев или просто знакомит нас с протекшим событием, — во всем этом сказывается тоже художественная разработка темы, которая имеет одинаковое значение с указанным и разобранным нами приемом.

В частности, величайшее значение имеет самый выбор фактов. Мы исходили для удобства рассуждения из того, что противопоставляли диспозицию композиции, как момент естественный — моменту искусственному, забывая, что самая диспозиция, то есть выбор подлежащих оформлению фактов, есть уже творческий акт. В жизни Оли Мещерской была тысяча событий, тысяча разговоров, связь с офицером заключала в себе десятки перипетий, в ее гимназических увлечениях был не один Шеншин, она не единственный раз начальнице проговорилась о Малютине, но автор почему-то выбрал эти эпизоды, отбросив тысячи остальных, и уже в этом акте выбора, отбора, отсеивания ненужного сказался, конечно, творческий акт. Точно так же, как художник, рисуя дерево, не выписывает вовсе, да и не может выписать каждого листочка в отдельности, а дает то общее, суммарное впечатление пятна, то несколько отдельных листов, — точно так же и писатель, отбирая только нужные для него черты событий, сильнейшим образом перерабатывает и перестраивает жизненный материал. И, в сущности говоря, мы начинаем выходить за пределы этого отбора, когда начинаем распространять на этот материал наши жизненные оценки.

Блок прекрасно выразил это правило творчества в своей поэме, когда противопоставил, с одной стороны, —

Жизнь — без начала и конца.
Нас всех подстерегает случай...

а с другой:

Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.

В частности, особенного внимания заслуживает обычно организация самой речи писателя, его языка, строй, ритм, мелодика рассказа. В той необычайно спокойной, полновесной классической фразе, в которой Бунин развертывает свою новеллу, конечно, заключены все необходимые для художественного претворения темы элементы и силы. Нам впоследствии придется говорить о том первостепенно важном значении, которое оказывает строй речи писателя на наше дыхание. Мы произвели целый ряд экспериментальных записей нашего дыхания во время чтения отрывков прозаических и поэтических, имеющих разный ритмический строй, в частности нами записано полностью дыхание во время чтения этого рассказа; Блонский совершенно верно говорит, что, в сущности говоря, мы чувствуем так, как мы дышим, и чрезвычайно показательным для эмоционального действия каждого произведения является та система дыхания[53], которая ему соответствует. Заставляя нас тратить дыхание скупо, мелкими порциями, задерживать его, автор легко создает общий эмоциональный фон для нашей реакции, фон тоскливо затаенного настроения. Наоборот, заставляя нас как бы выплеснуть разом весь находящийся в легких воздух и энергично вновь пополнить этот запас, поэт создает совершенно иной эмоциональный фон для нашей эстетической реакции.

Мы отдельно будем еще иметь случай говорить о том значении, которое мы придаем этим записям дыхательной кривой, и чему эти записи учат. Но нам кажется уместным и многозначительным тот факт, что самое дыхание наше во время чтения этого рассказа, как показывает пневмографическая запись, есть *легкое* дыхание, что мы читаем об убийстве, о смерти, о мути, о всем ужасном, что соединилось с именем Оли Мещерской, но мы в это время дышим так, точно мы воспринимаем не ужасное, а точно каждая новая фраза несет в себе освещение

и разрешение от этого ужасного. И вместо мучительного напряжения мы испытываем почти болезненную легкость. Этим намечается, во всяком случае, то аффективное противоречие, то столкновение двух противоположных чувств, которое, видимо, составляет удивительный психологический закон художественной новеллы. Я говорю — удивительный, потому что всей традиционной эстетикой мы подготовлены к прямо противоположному пониманию искусства: в течение столетий эстетики твердят о гармонии формы и содержания, о том, что форма иллюстрирует, дополняет, аккомпанирует содержание, и вдруг мы обнаруживаем, что это есть величайшее заблуждение, что форма воюет с содержанием, борется с ним, преодолевает его и что в этом диалектическом противоречии содержания и формы как будто заключается истинный психологический смысл нашей эстетической реакции. В самом деле, нам казалось, что, желая изобразить легкое дыхание, Бунин должен был выбрать самое лирическое, самое безмятежное, самое прозрачное, что только можно найти в житейских событиях, происшествиях и характерах. Почему он не рассказал нам о прозрачной, как воздух, какой-нибудь первой любви, чистой и незатомненной? Почему он выбрал самое ужасное, грубое, тяжелое и мутное, когда он захотел развить тему о легком дыхании?

Мы приходим как будто к тому, что в художественном произведении всегда заложено некоторое противоречие, некоторое внутреннее несоответствие между материалом и формой, что автор подбирает как бы нарочно трудный, сопротивляющийся материал, такой, который оказывает сопротивление своими свойствами всем стараниям автора сказать то, что он сказать хочет. И чем непреодолимее, упорнее и враждебнее самый материал, тем как будто оказывается он для автора более пригодным. И то формальное, которое автор придает этому материалу, направлено не на то, чтобы вскрыть свойства, заложенные в самом материале, раскрыть жизнь русской гимназистки до конца во всей ее типичности и глубине, проанализировать и проглядеть события в их настоящей сущности, а как раз в обратную сторону: к тому, чтобы преодолеть эти свойства, к тому, чтобы заставить ужасное говорить на языке легкого дыхания, и к тому, чтобы житейскую муть заставить звенеть и звенеть, как холодный весенний ветер.

ГЛАВА VIII. ТРАГЕДИЯ О ГАМЛЕТЕ, ПРИНЦЕ ДАТСКОМ

Загадка Гамлета. «Субъективные» и «объективные» решения. Проблема характера Гамлета. Структура трагедии: фабула и сюжет. Идентификация героя. Катастрофа.

Трагедию о Гамлете все единогласно считают загадочной. Всем кажется, что она отличается от других трагедий самого Шекспира и других авторов прежде всего тем, что в ней ход действия развернут так, что непременно вызывает некоторое непонимание и удивление зрителя. Поэтому исследования и критические работы об этой пьесе носят почти всегда характер толкований, и все они строятся по одному образцу — пытаются разгадать загаданную Шекспиром загадку. Загадку эту можно формулировать так: почему Гамлет, который должен убить короля сейчас же после разговора с тенью, никак не может этого сделать и вся трагедия наполнена историей его бездействия? Для разрешения этой загадки, которая действительно встает перед умом всякого читателя, потому что Шекспир в пьесе не дал прямого и ясного объяснения медлительности Гамлета, критики ищут причин этой медлительности в двух вещах: в характере и переживаниях самого Гамлета или в объективных условиях. Первая группа критиков сводит проблему на проблему характера Гамлета и старается показать, что Гамлет не мстит сразу либо потому, что его нравственные чувства противятся акту мести, либо потому, что он нерешителен и безволен по самой своей природе, либо потому, как указывал Гёте, что слишком большое дело возложено на слишком слабые плечи. И так как ни одно из этих толкований не объясняет до конца трагедии, то можно сказать с уверенностью, что никакого научного значения все эти толкования не имеют, поскольку с равным правом может быть защищаемо и совершенно обратное каждому из них. Противоположного рода исследователи относятся доверчиво и наивно к художественному произведению и

пытаются понять медлительность Гамлета из склада его душевной жизни, точно это живой и настоящий человек, и в общем их аргументы почти всегда суть аргументы от жизни и от значения человеческой природы, но не от художественного построения пьесы. Критики эти доходят до утверждений, что целью Шекспира и было показать безвольного человека и развернуть трагедию, возникающую в душе человека, который призван к совершению великого дела, но у которого нет для этого нужных сил. Они понимали «Гамлета» большей частью как трагедию бессилия и безволия, не считаясь совершенно с целым рядом сцен, которые рисуют в Гамлете черты совершенно противоположного характера и показывают, что Гамлет человек исключительной решимости, смелости, отваги, что он нисколько не колеблется из нравственных соображений и т.п.

Другая группа критиков искала причин медлительности Гамлета в тех объективных препятствиях, которые лежат на пути осуществления поставленной перед ним цели. Они указывали на то, что король и придворные оказывают очень сильное противодействие Гамлету, что Гамлет не убивает короля сразу, потому что по может его убить. Эта группа критиков, идущая по следам Вердера, утверждает, что задачей Гамлета было вовсе не убить короля, а разоблачить его, доказать всем его виновность и только после этого покарать. Доводов можно найти много для защиты такого мнения, но столь же большое количество доводов, взятых из трагедии, легко опровергают и это мнение. Эти критики не замечают двух основных вещей, которые заставляют их жестоко заблуждаться: их первая ошибка сводится к тому, что такой формулировки задачи, стоящей перед Гамлетом, мы нигде в трагедии ни прямо, ни косвенно не находим. Эти критики присочиняют за Шекспира новые усложняющие дело задачи и опять-таки пользуются доводами от здравого смысла и житейской правдоподобности больше, чем эстетики трагического. Их вторая ошибка в том, что они пропускают мимо глаз огромное количество сцен и монологов, из которых для нас совершенно ясным становится, что Гамлет сам сознает субъективный характер своей медлительности, что он не понимает, что заставляет его медлить, что он приводит несколько совершенно различных причин для этого и что ни одна из них не может выдержать тягости служить подпорой для объяснения всего действия.

И та и другая группы критиков согласны в том, что эта трагедия в высокой степени загадочна, и уже одно это признание совершенно лишает силы убедительности все их доводы.

Ведь если их соображения правильны, то следовало бы ожидать, что никакой загадки в трагедии не будет. Какая же загадочность, если Шекспир заведомо хочет изобразить колеблющегося и нерешительного человека. Ведь мы тогда с самого начала видели бы и понимали, что имеем медлительность вследствие колебания. Плоха была бы пьеса на тему о безволии, если бы самое это безволие скрывалось в ней под загадкой и если правы были бы критики второго направления, что трудность заключается во внешних препятствиях; тогда надо было бы сказать, что Гамлет — это какая-то драматургическая ошибка Шекспира, потому что эту борьбу с внешними препятствиями, которая составляет истинный смысл трагедии, Шекспир не сумел представить отчетливо и ясно, и она тоже скрывается под загадкой. Критики пытаются разрешить загадку Гамлета, привнося нечто со стороны, извне, какие-нибудь соображения и мысли, которые не даны в самой трагедии, и подходят к этой трагедии, как к казусному случаю жизни, который непременно должен быть растолкован в плане здравого смысла. По прекрасному выражению Берне, на картину наброшен флер, мы пытаемся поднять этот флер, чтобы разглядеть картину; оказывается, что флер нарисован на самой картине. И это совершенно верно. Очень легко показать, что загадка нарисована в самой трагедии, что трагедия умышленно построена как загадка, что ее надо осмыслить и понять как загадку, неподдающуюся логическому растолкованию, и если критики хотят снять загадку с трагедии, то они лишают самую трагедию ее существенной части.

Остановимся на самой загадочности пьесы. Критика почти в один голос, несмотря на все различие мнений, отмечает эту темноту и непостижимость, непонятность пьесы. Гесснер говорит, что «Гамлет» — трагедия масок. Мы стоим перед Гамлетом и его трагедией, как излагает это мнение Куно Фишер, как бы перед завесой. Мы все думаем, что за ней находится какой-то образ, но под конец убеждаемся, что этот образ не что иное, как сама завеса. По словам Берне, Гамлет — это нечто несообразное, хуже, чем смерть, еще не рожденное. Гёте говорил о мрачной проблеме по поводу этой трагедии. Шлегель приравнивал ее к иррациональному уравне-

нию, Баумгардт говорит о сложности фабулы, которая содержит длинный ряд разнообразных и неожиданных событий. «Трагедия «Гамлет» действительно похожа на лабиринт», — соглашается Куно Фишер. «В «Гамлете», — говорит Г. Брандес, — над пьесой не витает «общий смысл» или идея целого. Определенность не была тем идеалом, который носился перед глазами Шекспира... Здесь немало загадок и противоречий, но притягательная сила пьесы в значительной степени обусловлена самою ее темнотой» (21, стр. 38). Говоря о «темных» книгах, Брандес находит, что такой книгой является «Гамлет»: «Местами в драме открывается как бы пропасть между оболочкой действия и его ядром» (21, стр. 31). «Гамлет остается тайной, — говорит Тен-Бринк, — но тайною неодолимо привлекательной вследствие нашего сознания, что это не искусственно придуманная, а имеющая свой источник в природе вещей тайна» (102, стр. 142). «Но Шекспир создал тайну, — говорит Дауден, — которая осталась для мысли элементом, навсегда возбуждающим ее и никогда не разъяснимым ею вполне. Нельзя поэтому предполагать, чтобы какая-нибудь *идея* или магическая фраза могла разрешить трудности, представляемые драмой, или вдруг осветить все то, что в ней темно. Неясность присуща произведению искусства, которое имеет в виду не какую-нибудь задачу, но жизнь; а в этой жизни, в этой истории души, которая проходила по сумрачной границе между ночною тьмою и дневным светом, есть... много такого, что ускользает от всякого исследования и сбивает его с толку» (45,стр. 131).

Выписки можно было бы продолжить до бесконечности, так как все решительно критики, за исключением отдельных единиц, останавливаются на этом. Хулители Шекспира, как Толстой, Вольтер и другие, говорят то же самое. Вольтер в предисловии к трагедии «Семирамида» говорит, что «ход событий в трагедии «Гамлет» представляет из себя величайшую путаницу». Рюмелин говорит, что «пьеса в целом непонятна» (см. 158, стр. 74 — 97).

Но вся эта критика видит в темноте оболочку, за которой скрывается ядро, завесу, за которой скрывается образ, флер, который скрывает от наших глаз картину. Совершенно непонятно, почему, если «Гамлет» Шекспира есть действительно то, что говорят о нем критики, он окружен такси таинственностью и непонятностью. И надо сказать, что эта таинственность часто бесконечно

преувеличивается и еще чаще основывается просто на недоразумениях. К такого рода недоразумениям следует отнести мнение Мережковского, который говорит: «Гамлету тень отца является в обстановке торжественной, романтической, при ударах грома и землетрясении... Тень отца говорит Гамлету о загробных тайнах, о боге, о мести и крови» (73, стр. 141). Где кроме оперного либретто, можно вычитать это, остается совершенно непонятным. Нечего и прибавлять, что ничего подобного в настоящем «Гамлете» не существует.

Итак, мы можем отбросить всю ту критику, которая пытается отделить загадочность от самой трагедии, снять флер с картины. Однако любопытно посмотреть, как отзывается такая критика о загадочности характера и поведении Гамлета. Берне говорит: «Шекспир — король, не подчиненный правилу. Будь он как и всякий другой, можно было бы сказать: Гамлет — лирический характер, противоречащий всякой драматической обработке» (16, стр. 404). То же несоответствие отмечает Брандес. Он говорит: «Не надо забывать, что этот драматический феномен, герой, который не действует, до известной степени требовался самою техникой этой драмы. Если бы Гамлет убил короля тотчас по получении откровения духа, пьеса должна была бы ограничиться одним только актом. Поэтому положительно было необходимо дать возникнуть замедлениям» (21, стр. 37). Но если бы это было так, то это означало бы просто, что сюжет не годится для трагедии, и что Шекспир искусственно замедляет такое действие, которое могло бы быть окончено сразу, и что он вводит лишних четыре акта в такую пьесу, которая могла бы прекрасно уместиться в одном-единственном. То же отмечает Монтегю, который дает прекрасную формулу: «Бездействие и представляет действие первых трех актов». Близко очень к тому же пониманию подходит Бекк. Все он объясняет из противоречия фабулы пьесы и характера героя. Фабула, ход действия, принадлежит хронике, куда влил сюжет Шекспир, а характер Гамлета — Шекспиру. Между тем и другим есть непримиримое противоречие. «Шекспир не был полным хозяином своей пьесы и не распоряжался вполне свободно ее отдельными частями», — это делает хроника. Но в этом все дело, и это так просто и верно, что нам незачем искать каких-либо других объяснений по сторонам. Тем самым мы переходим к новой группе критиков, которая ищет разгадки

Гамлета либо в условиях драматургической техники, как это грубо выразил Брандес, либо в историко-литературных корнях, на которых эта трагедия взросла. Но совершенно очевидно, что в таком случае это означало бы, что правила техники победили способности писателя или исторический характер сюжета перевесил возможности его художественной обработки. В том и другом случае «Гамлет» означал бы ошибку Шекспира, который не сумел выбрать подходящий сюжет для своей трагедии, и совершенно прав с этой точки зрения Жуковский, когда говорит, что «шедевр Шекспира «Гамлет» кажется мне чудовищем. Я не понимаю его смысла. Те, которые находят так много в Гамлете, доказывают более собственное богатство мысли и воображения, нежели превосходство Гамлета. Я не могу поверить, чтобы Шекспир, сочиняя свою трагедию, думал все то, что Тик и Шлегель думали, читая ее: они видят в ней и в ее разительных странностях всю жизнь человеческую с ее непонятными загадками... Я просил его, чтобы он прочитал мне «Гамлета» и чтобы после чтения сообщил мне подробно свои мысли об этом *чудовищном уроде».*

Того же мнения был Гончаров, который утверждал, что Гамлета нельзя сыграть: «Гамлет — не типичная роль — ее никто не сыграет, и не было никогда актера, который бы сыграл ее... Он должен в ней истощиться как вечный жид... Свойства Гамлета — это неуловимые в обыкновенном, нормальном состоянии души явления». Однако было бы ошибкой считать, что разъяснения историко-литературные и формальные, которые ищут причин гамлетовской медлительности в технических или в исторических обстоятельствах, непременно клонились к выводу, что Шекспир написал плохую пьесу. Целый, ряд исследователей указывает и на положительный эстетический смысл, который заключался в использовании этой необходимой медлительности. Так, Волькенштейн защищает мнение, противоположное мнению Гейне, Берне, Тургенева и других, которые полагают, что Гамлет сам по себе существо безвольное. Мнение этих последних прекрасно выражают слова Геббеля, который говорит: «Гамлет — падаль уже до начала трагедии. То, что мы видим, — розы и шипы, которые из этой падали вырастают». Волькенштейн полагает, что истинная природа драматического произведения, и, в частности, трагедии, заключается в необычайном напряжении страстей

и что она всегда основана на внутренней силе героя. Поэтому он полагает, что взгляд на Гамлета как на слабовольного человека «покоится... на той слепой доверчивости к словесному материалу, которой отличалась иногда самая глубокомысленная литературная критика... Драматическому герою нельзя верить на слово, надо проверить, как он действует. А действует Гамлет более чем энергично, он один ведет длительную и кровавую борьбу с королем, совсем датским двором. В своем трагическом стремлении к восстановлению справедливости он трижды решительно нападает на короля: в первый раз он убивает Полония, во второй раз короля спасает его молитва, в третий раз — в конце трагедии — Гамлет короля убивает. Гамлет с великолепней изобретательностью инсценирует «мышеловку» — спектакль, проверяя показания тени; Гамлет ловко устраняет со своего пути Розенкранца и Гильденштерна. Поистине он ведет титаническую борьбу... Гибкому и сильному характеру Гамлета соответствует его физическая природа: Лаэрт — лучший фехтовальщик Франции, а Гамлет его побеждает, оказывается более ловким бойцом (как этому противоречит указание Тургенева на его физическую рыхлость!). Герой трагедии есть maximum воли... и мы не ощущали бы трагедийного эффекта от «Гамлета», если бы герой был нерешителен и слаб» (28, стр. 137, 138). Любопытно в этом мнении вовсе не то, что в нем указаны черты, отличающие силу и смелость Гамлета. Это делалось много раз, как много раз подчеркивались и те препятствия, которые перед Гамлетом встают. Замечательно в этом мнении то, что оно по-новому толкует весь тот материал трагедии, который говорит о безволии Гамлета. Волькенштейн рассматривает все те монологи, в которых Гамлет укоряет себя в недостаточней решительности, как самоподхлестывание воли, и говорит, что меньше всего они свидетельствуют о его слабости, если угодно — напротив.

Таким образом, согласно этому взгляду выходит, что все самообвинения Гамлета в безволии служат лишним доказательством его чрезвычайной волевой силы. Ведя титаническую борьбу, проявляя максимум силы и энергии, он все же недоволен сам собой, требует от самого себя еще большего, и, таким образом, толкование это спасает положение, показывая, что противоречие введено в драму не зря и что это противоречие только кажущееся. Слова о безволии надо понимать как силь-

нейшее доказательство воли. Однако и эта попытка не решает дела. В самом деле — она дает только видимое решение вопроса и повторяет, в сущности, старую точку зрения на характер Гамлета, но, по существу, она не выясняет, почему Гамлет медлит, почему он не убивает, как этого требует Брандес, короля в первом акте, сейчас же после сообщения тени, и почему трагедия не заканчивается вместе с концом первого акта. При таком взгляде волей-неволей надо примкнуть к тому направлению, которое идет от Вердера и которое указывает на внешние препятствия как на истинную причину медлительности Гамлета. По это значит ясно вступить в противоречие с прямым смыслом пьесы. Гамлет ведет титаническую борьбу — с этим еще можно согласиться, если исходить из характера самого Гамлета. Допустим, что в нем действительно заключены большие силы. Но с кем ведет он эту борьбу, против кого она направлена, в чем она выражается? И как только вы поставите этот вопрос, вы сейчас же обнаружите ничтожество противников Гамлета, ничтожество удерживающих его от убийства причин, слепую его податливость направленным против него козням. В самом деле, сам критик отмечает, что короля спасает молитва, но разве есть указания в трагедии на то, что Гамлет является человеком глубоко религиозным и что эта причина принадлежит к душевным движениям большой силы? Напротив, она всплывает совершенно случайно и кажется как бы непонятной для нас. Если вместо короля он убивает Полония, благодаря простой случайности, значит, его решимость созрела сейчас же после спектакля. Спрашивается, почему же его меч обрушивается на короля только в самом конце трагедии? Наконец, как ни планомерна, случайна, эпизодична, ограничена всякий раз местным смыслом та борьба, которую он ведет, — большей частью это парирование направленных на него ударов, но не нападение. И убийство Гильденштерна и все прочее есть только самозащита, и, конечно же, мы не можем назвать титанической борьбой такую самозащиту человека. Мы будем еще иметь случай указать, что все три раза, когда Гамлет пытается убить короля, на которые ссылается всегда Волькенштейн, что именно они указывают как раз на обратное тому, что видит в них критик. Так же мало дает разъяснений и близко примыкающая по смыслу к этому толкованию постановка «Гамлета» во 2-м Московском Художествен-

ном театре. Здесь на практике попыталась осуществить то, с чем мы ознакомились только что в теории. Постановщики исходили из столкновения двух типов человеческой природы и развития их борьбы друг с другом. «Один из них протестующий, героический, борющийся за утверждение того, что составляет его жизнь. Это наш Гамлет. Для того чтобы ярче выявить и подчеркнуть его довлеющее значение, нам пришлось сильно сократить текст трагедии, выкинуть из него все то, что могло бы задержать окончательно вихревое... Уже с середины второго акта он берет в руки меч и не выпускает его до конца трагедии; активность Гамлета мы подчеркнули также и сгущением тех препятствий, которые встречаются на шути Гамлета. Отсюда трактовка короля и присных. Король Клавдий олицетворяет все то, что препятствует героическому Гамлету... И наш Гамлет постоянно пребывает в стихийной и страстной борьбе против всего, что олицетворяет собою короля... Для того чтобы сгустить краски, нам казалось необходимым перенести действие Гамлета в средневековье».

Так говорят режиссеры этой пьесы в художественном манифесте, который они по поводу этой постановки выпустили. И со всей откровенностью они указывают на то, что им для сценического воплощения, для понимания трагедии пришлось проделать над пьесой три операции: первое — выбросить из нее все то, что мешает этому пониманию; второе — сгустить те препятствия, которые противостоят Гамлету, и третье — сгустить краски и перенести действие Гамлета в средние века, в то время как все видят в этой пьесе олицетворение Ренессанса. Совершенно понятно, что после таких трех операций может удаться всякое толкование, но столь же ясно, что эти три операции превращают трагедию в нечто совершенно противоположное тому, как она написана. И то обстоятельство, что для проведения в жизнь такого понимания потребовались такие радикальные операции над пьесой, лучшим образом доказывает то колоссальное расхождение, которое существует между истинным смыслом истории и между смыслом, истолкованным таким образом. В виде иллюстрации того колоссального противоречия пьесы, в которое впадает театр, достаточно сослаться на то, что король, играющий на самом деле в пьесе очень скромную роль, при таком понимании превращается в героическую противоположность самого Гамлета [54]. Если Гамлет есть мак-

симум воли героической, светлой — ее один полюс, то король есть максимум воли антигероической, темной — другой ее полюс. Свести роль короля к олицетворению всего темного начала жизни — для этого нужно было бы, по существу дела, написать новую трагедию с совершенно противоположными задачами, чем те, которые стояли перед Шекспиром.

Гораздо ближе к истине подходят те толкования Гамлетовой медлительности, которые исходят тоже из формальных соображений и действительно проливают очень много света на решение этой загадки, но которые сделаны без всяких операций над текстом трагедии. К таким попыткам относится, например, попытка уяснить некоторые особенности построения «Гамлета», исходя из техники и конструкции шекспировской сцены[55], зависимость от которой ни в каком случае нельзя отрицать и изучение которой глубочайшим образом необходимо для правильного понимания и анализа трагедии. Такое значение, например, имеет установленный Прельсом закон временной непрерывности в шекспировской драме, который требовал от зрителя и от автора совершенно другой сценической условности, чем техника нашей современной сцены. У нас пьеса разделена на акты; каждый акт условно обозначает только тот краткий промежуток времени, который занимают изображенные в нем события. Длительные события и их перемены происходят между актами, о них зритель узнает впоследствии. Акт может быть отделен от другого акта промежутком в несколько лет. Все это требует одних приемов письма. Совершенно иначе обстояло дело во времена Шекспира, когда действие длилось непрерывно, когда пьеса, видимо, не распадалась на акты и исполнение ее не прерывалось антрактами и все совершалось перед глазами зрителя. Совершенно понятно, что такая важная эстетическая условность имела колоссальное композиционное значение для всякой структуры пьесы, и мы многое можем уяснить себе, если познакомимся с техникой и эстетикой современной Шекспиру сцены. Однако когда мы переходим границы и начинаем думать, что с установлением технической необходимости какого-нибудь приема мы тем самым разрешили уже задачу, мы впадаем в глубокую ошибку. Необходимо показать, в какой мере каждый прием был обусловлен техникой, тогдашней сцены. Необходимо — но далеко не достаточно. Надо еще показать психологическое

значение этого приема, почему из множества аналогичных приемов Шекспир выбрал именно этот, потому что нельзя же допустить, что какие-нибудь приемы объяснялись исключительно и всецело их технической необходимостью, потому что это означало бы допустить власть голой техники в искусстве. На самом деле техника, конечно, безусловно определяет конструкцию пьесы, но в пределах технических возможностей каждый технический прием и факт как бы возводится в достоинство эстетического факта. Вот простой пример. Сильверсван говорит: «На поэта давило определенное устройство сцены. К тому же разряду примеров, подчеркивающих неизбежность удаления действующих лиц со сцены, resp. невозможность заканчивать пьесу или сцену какой-либо труппою, относятся случаи, когда по ходу пьесы на подмостках оказываются трупы: нельзя было заставить их подняться и уйти, и вот, например, в «Гамлете» появляется никому не нужный Фортинбрас с разным народом, в конце концов только затем, чтобы возгласить:

Уберите трупы.
Средь поля битвы мыслимы они,
А здесь не к месту, как следы резня.

И все уходят и уносят с собой тела.

Читатель без всякого затруднения сможет увеличить число таких примеров, прочитав внимательно хотя бы одного Шекспира» (101, стр. 30). Вот пример совершенно ложного истолкования заключительной сцены в «Гамлете» при помощи одних только технических соображений. Совершенно бесспорно, что, не имея занавеса и развертывая действие на открытой все время перед слушателем сцене, драматург должен был заканчивать пьесу всякий раз так, чтобы кто-нибудь уносил трупы. В этом смысле техника драмы, несомненно, давила на Шекспира. Он непременно должен был заставить унести мертвые тела в заключительной сцене «Гамлета», но он мог сделать это по-разному: их могли бы унести и придворные, находящиеся на сцене, и просто датская гвардия. Из этой технической необходимости мы никогда не можем заключить, что Фортинбрас появляется *только* затем, чтобы унести трупы, и что этот Фортинбрас никому не нужен. Стоит только обратиться к такому, например, толкованию пьесы, которое дает Куно Фишер: он видит одну тему мести воплощенной в трех разных образах — Гамлета, Лаэрта и Фортинбраса, ко-

торые все являются мстителями за отцов, — и мы сейчас увидим глубокий художественный смысл в том, что при заключительном появлении Фортинбраса тема эта получает полнейшее свое завершение и что шествие победившего Фортинбраса является глубоко осмысленным там, где лежат трупы двух других мстителей, образ которых все время противопоставлялся этому третьему образу. Так мы легко находим эстетический смысл технического закона. Нам не раз придется обращаться к помощи такого исследования, и, в частности, установленный Прельсом закон много помогает нам в деле выяснения медлительности Гамлета. Однако это всегда только начало исследования, а не все исследование в целом. Задача будет заключаться всякий раз в том, чтобы, установив техническую необходимость какого-нибудь приема, понять вместе с тем и его эстетическую целесообразность. Иначе вместе с Брандесом нам придется заключить, что техника всецело владеет поэтом, а не поэт техникой, и что Гамлет медлит четыре акта потому, что пьесы писались в пяти, а не в одном акте, и мы никогда не сумеем понять, почему одна и та же техника, которая совершенно одинаково давила на Шекспира и на других писателей, создала одну эстетику в трагедии Шекспира и другую в трагедиях его современников; и даже больше того, почему одна и та же техника совершенно разным образом заставляла Шекспира компоновать «Отелло», «Лира», «Макбета» и «Гамлета». Очевидно, даже в пределах, отводимых поэту его техникой, за ним остается еще все же творческая свобода композиции. Такой же недостаток ничего не объясняющих открытий находим мы и в тех предпосылках объяснить «Гамлета», исходя из требований художественной формы, которые тоже устанавливают совершенно верные законы, необходимые для понимания трагедии, но совершенно недостаточные для ее объяснения. Вот как мимоходом говорит Эйхенбаум о Гамлете: «На самом деле — не потому задерживается трагедия, что Шиллеру надо разработать психологию медлительности, а как раз наоборот — *потому Валленштейн медлит, что трагедию надо задержать,* а задержание это скрыть. Те же самое и в «Гамлете». Недаром существуют прямо противоположные толкования Гамлета как личности — и все по-своему правы, потому что все одинаково ошибаются. Как Гамлет, так и Валленштейн, даны в двух необходимых для разработки трагической формы аспектах — как сила движущая и

как сила задерживающая. Вместо простого движения вперед по сюжетной схеме — нечто вроде танца с движениями сложными. С психологической точки зрения — почти противоречие... Совершенно верно — потому что психология служит только мотивировкой: герой кажется личностью, а на самом деле — он маска.

Шекспир ввел в трагедию призрак отца и сделал Гамлета философом — мотивировка движения и задержания. Шиллер делает Валленштейна изменником почти против его воли, чтобы создать движение трагедии, и вводит астрологический элемент, которым мотивируется задержание» (138, стр. 81).

Здесь возникает целый ряд недоумений. Согласимся с Эйхенбаумом, что для разработки художественной формы действительно необходимо, чтобы герой одновременно развивал и задерживал действие. Что объяснит нам это в «Гамлете»? Нисколько не больше, чем необходимость убирать трупы в конце действия объяснит нам появление Фортинбраса; именно нисколько не больше, потому что и техника сцены и техника формы, конечно, давят на поэта. Но они давили на Шекспира, равно как и на Шиллера. Спрашивается, почему же один написал Валленштейна, а другой Гамлета? Почему одинаковая техника и одинаковые требования разработки художественной формы один раз привели к созданию «Макбета», а другой раз «Гамлета», хотя эти пьесы прямо противоположны в своей композиции? Допустим, что психология героя является только иллюзией зрителя и вводится автором как мотивировка. Но спрашивается, совершенно ли безразлична для трагедии та мотивировка, которую выбирает автор? Случайна ли она? Сама по себе говорит она что-нибудь или действие трагических законов совершенно одинаково, в какой бы мотивировке, в какой бы конкретной форме они ни проявлялись, подобно тому как верность алгебраической формулы остается совершенно постоянной, какие бы арифметические значения мы в нее ни подставляли?

Так, формализм, который начал с необычайного внимания к конкретной форме, вырождается в чистейшую формалистику, которая к известным алгебраическим схемам сводит отдельные индивидуальные формы. Никто не станет спорить с Шиллером, когда он говорит, что трагический поэт «должен затягивать пытку чувств», но, даже зная этот закон, мы никогда не поймем, почему эта пытка чувств затягивается в «Макбете» при бешеном

темпе развития пьесы, а в «Гамлете» при совершенно противоположном. Эйхенбаум полагает, что при помощи этого закона мы совершенно разъяснили Гамлета. Мы знаем, что Шекспир ввел в трагедию призрак отца — это мотивировка движения. Он сделал Гамлета философом — это мотивировка задержания. Шиллер прибег к другим мотивировкам — вместо философии у него астрологический элемент, а вместо призрака — измена. Спрашивается, почему по одной и той же причине мы имеем два совершенно различных следствия. Или мы должны признать, что и причина-то указана здесь ненастоящая, или, вернее сказать, недостаточная, объясняющая не все и не до конца, правильнее сказать, даже не объясняющая самого главного. Вот простейший пример: «Мы очень любим, — говорит Эйхенбаум, — почему-то «психологии» и «характеристики». Наивно думаем, что художник пишет для того, чтобы «изображать» психологию или характер. Ломаем голову над вопросом о Гамлете — «хотел ли» Шекспир изобразить в нем медлительность или что-нибудь другое? На самом деле художник ничего такого не изображает, потому что совсем не занят вопросами психологии, да и мы вовсе не для того смотрим «Гамлета», чтобы изучить психологию» (138, стр. 78).

Все это совершенно верно, но следует ли отсюда, что выбор характера и психологии героя совершенно безразличны для автора? Это верно, что не для того мы смотрим «Гамлета», чтобы изучить психологию медлительности, но совершенно верно и другое, что если придать Гамлету другой характер, пьеса потеряет весь свой эффект. Художник, конечно, не хотел дать в своей трагедии психологию или характеристику. Но психология и характеристика героя не безразличный, случайный и произвольный момент, а нечто эстетически очень значимое, и истолковывать Гамлета так, как это делает Эйхенбаум в одной и той же фразе, значит просто очень плохо его истолковывать. Сказать, что в «Гамлете» задерживается действие потому, что Гамлет — философ, значит просто на веру принять и повторить мнение тех самых скучных книг и статей, которые опровергает Эйхенбаум. Именно традиционный взгляд на психологию и характеристики утверждает, что Гамлет не убивает короля, потому что он философ. Тот же плоский взгляд полагает, что для того, чтобы понудить Гамлета к действию, необходимо ввести призрак. Но ведь Гамлет мог узнать то же самое и другим способом, и стоит только

обратиться к трагедии, для того чтобы увидеть, что действие в ней задерживает не философия Гамлета, а нечто совсем другое.

Кто хочет исследовать Гамлета как психологическую проблему, тот должен вовсе оставить критику. Мы старались выше суммарно показать, как мало она дает верного направления исследователю и как она уводит часто совершенно в сторону. Поэтому исходным пунктом для психологического исследования должно быть стремление избавить Гамлета от тех 11 000 томов комментариев, которые придавили его своей тяжестью и о которых с ужасом говорит Толстой. Надо взять трагедию так, как она есть, посмотреть на то, что она говорит не мудрствующему толкователю, а бесхитростному исследователю, надо взять ее в нерастолкованном виде[56] и взглянуть на нее так, как она есть. Иначе мы рисковали бы обратиться вместо исследования самого сновидения к его толкованию. Такая попытка взглянуть на Гамлета просто нам известна только одна. Она сделана с гениальной смелостью Толстым в его прекраснейшей статье о Шекспире, которая почему-то до сих пор продолжает почитаться неумной и неинтересной. Вот что говорит Толстой: «Но ни на одном из лиц Шекспира так поразительно не заметно его, не скажу неумение, но совершенное равнодушие к приданию характерности своим лицам, как на Гамлете, и ни на одной из пьес Шекспира так поразительно не заметно то слепое поклонение Шекспиру, тот нерассуждающий гипноз, вследствие которого не допускается даже мысли о том, чтобы какое-нибудь произведение Шекспира могло быть не гениальным и чтобы какое-нибудь главное лицо в его драме могло бы не быть изображением нового и глубоко понятого характера.

Шекспир берет очень недурную в своем роде старинную историю... или драму, написанную на эту тему лет 15 прежде его, и пишет на этот сюжет свою драму, вкладывая совершенно некстати (как это и всегда он делает) в уста главного действующего лица все свои казавшиеся ему достойными внимания мысли. Вкладывая же в уста своего героя эти мысли... он нисколько не заботится о том, при каких условиях говорятся эти речи, и, естественно, выходит то, что лицо, высказывающее все эти мысли, делается фонографом Шекспира, лишается всякой характерности, и поступки и речи его не согласуются.

В легенде Личность Гамлета вполне понятна: он возмущен делом дяди и матери, хочет отомстить им, но боится, чтобы дядя не убил его так же, как отца, и для этого притворяется сумасшедшим...

Все это понятно и вытекает из характера и положения Гамлета. Но Шекспир, вставляя в уста Гамлета те речи, которые ему хочется высказать, и заставляя его совершать поступки, которые нужны автору для подготовления эффектных сцен, уничтожает все то, что составляет характер Гамлета легенды. Гамлет во все продолжение драмы делает не то, что ему может хотеться, а то, что нужно автору: то ужасается перед тенью отца, то начинает подтрунивать над ней, называя его кротом, то любит Офелию, то дразнит ее и т. п. Нет никакой возможности найти какое-либо объяснение поступкам и речам Гамлета и потому никакой возможности приписать ему какой бы то ни было характер.

Но так как признается, что гениальный Шекспир не может написать ничего плохого, то ученые люди все силы своего ума направляют на то, чтобы найти необычайные красоты в том, что составляет очевидный, режущий глаза, в особенности резко выразившийся в Гамлете, недостаток, состоящий в том, что у главного лица нет никакого характера. И вот глубокомысленные критики объявляют, что в этой драме в лице Гамлета выражен необыкновенно сильно совершенно новый и глубокий характер, состоящий именно в том, что у лица этого нет характера и что в этом-то отсутствии характера и состоит гениальность создания глубокомысленного характера. И, решив это, ученые критики пишут томы за томами, так что восхваления и разъяснения величия и важности изображения характера человека, не имеющего характера, составляют громадные библиотеки. Правда, некоторые из критиков иногда робко высказывают мысль о том, что есть что-то странное в этом лице, что Гамлет есть неразъяснимая загадка, но никто не решается сказать того, что царь голый, что ясно как день, что Шекспир не сумел, да и не хотел придать никакого характера Гамлету и не понимал даже, что это нужно. И ученые критики продолжают исследовать и восхвалять это загадочное произведение...» (107, стр. 247 — 249).

Мы опираемся на это мнение Толстого не потому, чтобы нам казались правильными и исключительно достоверными его конечные выводы. Для всякого читателя ясно, что Толстой в конце концов судит Шекспира, ис-

ходя из внехудожественных моментов, и решающим в его оценке является тот моральный приговор, который он произносит над Шекспиром, мораль которого он считает несовместимой со своими нравственными идеалами. Не забудем, что эта моральная точка зрения привела Толстого к отрицанию не только Шекспира, но и вообще почти всей художественной литературы, и что свои же художественные вещи Толстой под конец жизни считал вредными и недостойными произведениями, так что эта моральная точка зрения лежит вообще вне плоскости искусства, она слишком широка и всеобъемлюща, для того чтобы замечать частности, и о ней речи быть не может при психологическом рассмотрении искусства. Но все дело в том, что, для того чтобы сделать эти моральные выводы, Толстой приводит чисто художественные доводы, я вот эти доводы кажутся нам столь убедительными, что они действительно разрушают тот нерассуждающий гипноз, который установился по отношению к Шекспиру. Толстой взглянул на Гамлета глазом андерсеновского ребенка и первый решился сказать, что король голый, то есть что все те достоинства — глубокомыслие, точность характера, проникновение в человеческую психологию и прочее — существуют только в воображении читателя. В этом заявлении, что царь голый, и заключается самая большая заслуга Толстого, который разоблачил не столько Шекспира, сколько совершенно нелепое и ложное о нем представление, тем, что противопоставил ему свое мнение, которое он недаром называет совершенно противоположным тому, какое установилось во всем европейском мире. Таким образом, по дороге к своей моральной цели Толстой разрушил один из жесточайших предрассудков в истории литературы и первый со всей смелостью высказал то, что нашло себе сейчас подтверждение в целом ряде исследований и работ; именно то, что у Шекспира далеко не вся интрига и не весь ход действия достаточно убедительно мотивированы с психологической стороны, что его характеры просто не выдерживают критики и что часто существуют вопиющие и для здравого смысла нелепые несоответствия между характером героя и его поступками. Так, например, Столь прямо утверждает, что Шекспира в «Гамлете» интересовала больше ситуация, чем характер, и что «Гамлета» надлежит рассматривать как трагедию интриги, в которой решающую роль играет связь и сцепление событий, а не раскрытие характера героя. Такого

же мнения придерживается Рюгг. Он полагает, что Шекспир не для того запутывает действие, чтобы осложнить характер Гамлета, а осложняет этот характер, для того чтобы он лучше подошел к полученной им по традиции драматургической концепции фабулы[57]. И эти исследователи далеко не одиноки в своем мнении. Что касается других пьес, то там исследователи называют бесконечное число таких фактов, которые с неопровержимостью свидетельствуют о том, что утверждение Толстого в корне правильно. Мы еще будем иметь случай показать, насколько справедливо мнение Толстого в приложении к таким трагедиям, как «Отелло», «Король Лир» и др., насколько убедительно он показал отсутствие и незначительность характера у Шекспира и насколько он совершенно верно и точно понял эстетическое значение и смысл шекспировского языка.

Сейчас мы берем за отправную точку наших дальнейших рассуждений то совершенно согласное с очевидностью мнение, что Гамлету невозможно приписать никакого характера, что этот характер сложен из самых противоположных черт и что невозможно придумать какого-либо правдоподобного объяснения его речам и поступкам. Однако мы станем спорить с выводами Толстого, который видит в этом сплошной недостаток и чистое неумение Шекспира изображать художественное развитие действия. Толстой не понял или, вернее, не принял эстетики Шекспира и, рассказав его художественные приемы в простом пересказе, перевел их с языка поэзии на язык прозы, взял их вне тех эстетических функций, которые они выполняют в драме, — и в результате получилась, конечно, полная бессмыслица. Но такая же точно бессмыслица получилась бы, если бы мы проделали такую операцию со всяким решительно поэтом и обессмыслили бы его текст сплошным пересказом. Толстой пересказывает сцену за сценой «Короля Лира» и показывает, как нелепо их соединение и взаимная связь. Но если бы такой же точно пересказ учинить над «Анной Карениной», можно было бы легко привести и толстовский роман к такому же абсурду, и если мы припомним то, что сам Толстой говорил по поводу этого романа, мы сумеем приложить те же самые слова и к «Королю Лиру». Выразить в пересказе мысль и романа и трагедии совершенно невозможно, потому что вся суть дела заключается в сцеплении мыслей, а самое это сцепление, как говорит Толстой, составлено не мыслью, а чем-то

другим, и это что-то другое не может быть передано непосредственно в словах, а может быть передано только непосредственным описанием образов, сцен, положений. Пересказать «Короля Лира» так же нельзя, как нельзя пересказать музыку своими словами, и потому метод пересказа есть наименее убедительный метод художественной критики. Но еще раз повторяем: эта основная ошибка не помешала Толстому сделать ряд блестящих открытий, которые на многие годы составят плодотворнейшие проблемы шекспирологии, но которые, конечно, будут освещены совершенно иначе, чем это сделано Толстым. В частности, применительно к Гамлету мы должны вполне согласиться с Толстым, когда он утверждает, что у Гамлета нет характера, но мы вправе спросить дальше: не заключено ли в этом отсутствии характера какое-либо художественное задание, не имеет ли это какого-нибудь смысла и является ли это просто ошибкой. Толстой прав, когда указывает на нелепость довода тех, кто полагает, будто глубина характера заключается в том, что изображен бесхарактерный человек. Но, может быть, целью трагедии вообще не является раскрытие характера самого по себе, и, может быть, она вообще равнодушна к изображению характера, а иногда, может быть, она даже сознательно пользуется характером совершенно не подходящим к событиям для того, чтобы извлечь из этого какой-нибудь особенный художественный эффект?

В дальнейшем нам придется показать, как ложно, в сущности, мнение, что трагедия Шекспира представляет собой трагедию характера. Сейчас же мы примем как допущение, что отсутствие характера может не только проистекать из явного намерения автора, но что оно может быть ему нужно для каких-нибудь совершенно определенных художественных целей, и постараемся раскрыть это на примере «Гамлета». Для этого обратимся к анализу структуры этой трагедии.

Мы сразу замечаем три элемента, из которых мы можем исходить в нашем анализе. Во-первых, те источники, которыми пользовался Шекспир, то первоначальное оформление, которое было придано тому же самому материалу, во-вторых, перед нами фабула и сюжет самой трагедии и, наконец, новое и более сложное художественное образование — действующие лица. Рассмотрим, в каком отношении эти элементы стоят друг к другу в нашей трагедии.

Толстой прав, когда начинает свое рассмотрение со сравнения саги о Гамлете с трагедией Шекспира[58]. В саге все понятно и ясно. Мотивы поступков принца вскрыты совершенно ясно. Все согласуется друг с другом, и каждый шаг оправдан и психологически и логически. Мы не станем останавливаться на этом, так как это уже достаточно вскрыто целым рядом исследований и едва ли могла бы возникнуть проблема загадки Гамлета, если бы мы имели дело только с этими древними источниками или ее старой драмой о Гамлете, которая существовала до Шекспира. Во всех этих вещах нет решительно ничего загадочного. Уже из этого одного факта мы вправе сделать вывод совершенно обратный тому, который делает Толстой. Толстой рассуждает так: в легенде все понятно, в «Гамлете» все неразумно — следовательно, Шекспир испортил легенду. Гораздо правильнее был бы как раз обратный ход мысли. В легенде все логично и понятно, Шекспир имел, следовательно, в своих руках уже готовые возможности логической и психологической мотивировки, и если он этот материал обработал в своей трагедии так, что опустил все эти очевидные скрепы, которыми поддерживается легенда, то, вероятно, у него был в этом особенный умысел. И мы гораздо охотнее предположим, что Шекспир создал загадочность Гамлета, исходя из каких-то стилистических заданий, чем то, что это вызвано было просто его неумением. Уже это сравнение заставляет нас совершенно иначе поставить проблему о загадке Гамлета; для нас это больше не загадка, которую нужно разрешить, не затруднение, которое должно быть обойдено, а известный художественный прием, который надо осмыслить. Правильнее было бы спрашивать, не почему Гамлет медлит, а зачем Шекспир заставляет Гамлета медлить? Потому что всякий художественный прием познается гораздо больше из его телеологической направленности, из той психологической функции, которую он исполняет, чем из причинной мотивированности, которая сама по себе может объяснить историку литературный, но никак не эстетический факт. Для того чтобы ответить на этот вопрос, зачем Шекспир заставляет Гамлета медлить, мы должны перейти ко второму сравнению и сопоставить фабулу и сюжет «Гамлета». Здесь надо сказать, что в основу сюжетного оформления положен уже упомянутый выше обязательный закон драматургической композиции той эпохи, так называемый закон временной

непрерывности. Он сводится к тому, что действие на сцене текло непрерывно и что, следовательно, пьеса исходила совершенно из другой концепции времени, чем наши современные пьесы. Сцена не оставалась пустой ни одной минуты, и в то время как на сцене происходил какой-нибудь разговор, за сценой в это время совершались часто длинные события, требовавшие иногда нескольких дней для своего исполнения, и мы узнавали о них несколько сцен спустя. Таким образом, реальное время не воспринималось зрителем вовсе, и драматург все время пользовался условным сценическим временем, в котором все масштабы и пропорции были совершенно иными, нежели в действительности. Следовательно, Шекспирова трагедия всегда колоссальная деформация всех временных масштабов; обычно длительность событий, необходимые житейские сроки, временные размеры каждого поступка и действия — все это совершенно искажалось и приводилось к некоторому общему знаменателю сценического времени. Отсюда уже совершенно ясно, насколько нелепо ставить вопрос о медлительности Гамлета с точки зрения реального времени. Сколько медлит Гамлет и в каких единицах реального времени мы будем измерять его медлительность? Можно сказать, что реальные сроки в трагедии находятся в величайшем противоречии, что нет никакой возможности установить длительность всех событий трагедии в единицах реального времени и мы совершенно не можем сказать, сколько же времени протекает с минуты появления тени и до минуты убийства короля — день, месяц, год. Отсюда понятно, что решать психологически проблему медлительности Гамлета оказывается совершенно невозможным. Если он убивает через несколько дней, здесь вообще нет речи ни о какой медлительности с точки зрения житейской. Если же время тянется гораздо дольше, мы должны искать совершенно другие психологические объяснения для различных сроков — одних для месяца и других для года. Гамлет в трагедии совершенно независим от этих единиц реального времени, и все события трагедии измерены и соотнесены друг с другом во времени условном[59], сценическом. Значит ли это, однако, что вопрос о медлительности Гамлета отпадает вовсе; может быть, в этом условном сценическом времени медлительности нет вовсе, как думают некоторые критики, и времени автором отпущено на пьесу ровно столько, сколько ей нужно, и все совершается в свой срок? Однако мы

легко увидим, что это не так, если припомним знаменитые монологи Гамлета, в которых он сам винит себя за промедление. Трагедия совершенно ясно подчеркивает медлительность героя и, что самое замечательное, дает ей совершенно разные объяснения. Проследим за этой основной линией трагедии. Сейчас же после разоблачения тайны, когда Гамлет узнает о том, что на него возложен долг мщения, он говорит, что он полетит к мщению на крыльях быстрых, как помыслы любви, со страниц воспоминаний он стирает все мысли, чувства, все мечты, всю жизнь и остается только с одним заветом тайным. Уже в конце того же действия он восклицает под невыносимой тяжестью обрушившегося на него открытия, что время вышло из пазов и что он рожден на роковой подвиг. Сейчас же после разговора с актерами Гамлет первый раз упрекает себя в бездействии. Его удивляет, что актер воспламенился при тени страсти, при вымысле пустом, а он молчит, когда он знает, что преступление погубило жизнь и царство великого властителя — отца. В этом знаменитом монологе замечательно то, что Гамлет сам не может понять причины своей медлительности, упрекает себя в позоре и в стыде, но один только он знает, что он не трус. Здесь же дана первая мотивировка оттягивания убийства. Мотивировка та, что, может быть, слова тени не заслуживают доверия, что, может быть, это было привидение и что показания призрака надо проверить. Гамлет затевает свою знаменитую «мышеловку», и у него не остается больше никаких сомнений. Король выдал сам себя, и Гамлет не сомневается больше, что тень сказала правду. Его зовут к матери, и он заклинает себя, что он не должен поднять на нее меч.

Теперь пора ночного колдовства.
Скрипят гроба, и дышит ад заразой.
Сейчас я мог бы пить живую кровь
И на дела способен, от которых
Я отшатнулся б днем. Нас мать звала.
Без зверства, сердце! Что бы ни случилось,
Души Нерона в грудь мне не вселяй.
Я ей скажу без жалости всю правду
И, может статься, на словах убью.
Но это мать родная — и рукам
Я воли даже в ярости не дам... (III, 2)*

* Отрывки из «Гамлета» даются в переводе Б, Пастернака.

Убийство назрело, и Гамлет боится, как бы он не поднял меч на мать, и, что самое замечательное, вслед за этим идет сейчас же другая сцена — молитва короля, Гамлет входит, вынимает меч, становится сзади — он может его сейчас убить; вы помните, с чем вы оставили только что Гамлета, как он заклинал сам себя пощадить мать, вы готовы к тому, что он сейчас убьет короля, но вместо этого вы слышите:

Он молится. Какой удачный миг!
Удар мечом — и он взовьется к небу... (III, 3)

Но Гамлет через несколько стихов влагает меч в ножны и дает совершенно новую мотивировку своей медлительности. Он не хочет погубить короля, когда тот молится, в минуту раскаяния.

Назад, мой меч, до самой страшной встречи!
Когда он будет в гневе или пьян,
В объятьях сна или нечистой неги,
В пылу азарта, с бранью на устах
Иль в помыслах о новом зле, с размаху
Руби его, чтоб он свалился в ад
Ногами вверх, весь черный от пороков.
...Еще поцарствуй.
Отсрочка это лишь, а не лекарство.

В следующей же сцене Гамлет убивает Полония, подслушивающего за ковром, совершенно неожиданно ударяя шпагой в ковер с восклицанием: «Мышь!» И из этого восклицания и из его слов к трупу Полония дальше совершенно ясно, что он имел в виду убить короля, потому что именно король — это мышь, которая попалась только что в мышеловку, и именно король есть тот другой, «поважнее», за которого Гамлет принял Полония. Уже о том мотиве, который удалил руку Гамлета с мечом, занесенную над королем только что, — нет речи. Сцена предыдущая кажется логически совершенно не связанной с этой, и одна из них должна заключать в себе какое-то видимое противоречие, если только верна другая. Эту сцену убийства Полония, как разъясняет Куно Фишер, очень согласно почти все критики считают доказательством бесцельного, необдуманного, непланомерного образа действий Гамлета, и недаром почти все театры и очень многие критики совершенно обходят молчанием сцену с молитвой короля, пропускают ее вовсе, потому что они отказываются понять, как это возможно столь явно неподготовленным вводить мотив задержа-

ния. Нигде в трагедии, ни раньше, ни после, нет больше того нового условия для убийства, которое Гамлет себе ставит: убить непременно в грехе, так, чтобы погубить короля и за могилой. В сцене с матерью Гамлету опять является тень, но он думает, что тень пришла упреками осыпать сына за медлительность его в отмщеньи; и, однако, он не оказывает никакого сопротивления, когда его отправляют в Англию, и в монологе после сцены с Фортинбрасом сравнивает себя с этим отважным вождем и опять упрекает себя в безволии. Он опять считает свою медлительность позором и заканчивает монолог решительно:

О мысль моя, отныне будь в крови,
Живи грозой иль вовсе не живи! (IV, 4)

Мы застаем Гамлета дальше на кладбище, затем во время разговора с Горацио, наконец, во время поединка, и уже до самого конца пьесы нет ни одного упоминания о мести, и только что данное Гамлетом обещание о том, что его единой мыслью будет кровь, не оправдывается ни в одном стихе последующего текста. Перед поединком он полон грустных предчувствий: «Надо быть выше суеверий. На все господня воля. Даже в жизни и смерти воробья. Если чему-нибудь суждено случиться сейчас, значит этого не придется дожидаться... Самое главное — быть всегда наготове» (V, 2).

Он предчувствует свою смерть, и зритель вместе с ним. И до самого конца поединка у него нет мысли о мести, и, что самое замечательное, сама катастрофа происходит так, что она кажется нам подстегнутой совершенно для другой линии интриги; Гамлет не убивает короля во исполнение основного завета тени, зритель раньше узнает, что Гамлет умер, что яд в его крови, что в нем нет жизни и на полчаса; и только после этого, уже стоя в могиле, уже безжизненный, уже во власти смерти, он убивает короля.

Самая сцена построена таким образом, что не оставляет ни малейшего сомнения в том, что Гамлет убивает короля за его последние злодеяния, за то, что он отравил королеву, за то, что он убил Лаэрта и его — Гамлета. Об отце нет ни слова, зритель как бы забыл о нем вовсе. Эту развязку «Гамлета» все считают совершенно удивительной и непонятной, и почти все критики соглашаются в том, что даже это убийство все же оставляет впечатление невыполненного долга или долга, выполненного совершенно случайно.

Казалось бы, пьеса все время была загадочной, потому что Гамлет не убивал короля; наконец убийство совершилось, и, казалось бы, загадочность должна кончиться, но нет, она только что начинается. Мезьер совершенно точно говорит: «Действительно, в последней сцене все возбуждает наше удивление, все неожиданно от начала до конца». Казалось бы, мы всю пьесу ждали только, чтобы Гамлет убил короля, наконец, он убивает его, откуда же снова наше удивление и непонимание? «Последняя сцена драмы, — говорит Соколовский, — основана на коллизии случайностей, соединившихся так внезапно и неожиданно, что комментаторы с прежними взглядами даже серьезно обвиняли Шекспира в неудачном окончании драмы... Надо было придумать вмешательство именно какой-нибудь посторонней силы... Этот удар был чисто случаен и напоминал, в руках Гамлета, острое оружие, которое иногда дают в руки детям, управляя в то же время рукояткой...» (127, стр. 42 — 43). Берне правильно говорит, что Гамлет убивает короля не только в отмщение за отца, но и за мать и за себя. Джонсон упрекает Шекспира за то, что убийство короля происходит не по обдуманному плану, но как неожиданная случайность. Альфонсо говорит: «Король убит не вследствие хорошо обдуманного намерения Гамлета (благодаря ему он, может быть, никогда не был бы убит), а благодаря событиям, независимым от воли Гамлета». Что устанавливает рассмотрение этой основной линии интриги «Гамлета»? Мы видим, что и в своем сценическом условном времени Шекспир подчеркивает медлительность Гамлета, то затушевывает ее, оставляя целые сцены без упоминания о стоящей перед ним задаче, то вдруг обнажает и открывает это в монологах Гамлета так, что можно с совершенной точностью сказать, что зритель воспринимает медлительность Гамлета не постоянно, равномерно, а взрывами. Медлительность эта затушевана — и вдруг взрыв монолога; зритель, когда оглядывается назад, особенно остро отмечает эту медлительность, и затем действие опять тянется затушеванно до нового взрыва. Таким образом, в сознании зрителя все время соединены две несоединимые идеи: с одной стороны, он видит, что Гамлет должен отомстить, он видит, что никакие ни внутренние, ни внешние причины не мешают Гамлету сделать это; больше того, автор играет с его нетерпением, он заставляет его видеть воочию, когда меч Гамлета занесен над королем и затем

вдруг, совершенно неожиданно, опущен; а с другой стороны, он видит, что Гамлет медлит, но он не понимает причин этой медлительности и он все время видит, что драма развивается в каком-то внутреннем противоречии, когда перед ней все время ясно намечается цель, а зритель ясно сознает те отклонения от пути, которые совершает в своем развитии трагедия.

В таком построении сюжета мы вправе сейчас же увидеть нашу кривую сюжетной формы. Наша фабула развертывается по прямой линии, и если бы Гамлет убил короля сейчас же после разоблачений тени, он бы прошел эти две точки по кратчайшему расстоянию. Но автор поступает иначе: он все время заставляет нас с совершенной ясностью сознавать ту прямую линию, по которой должно было бы идти действие, для того чтобы мы могли острее ощутить те уклоны и петли, которые оно описывает на самом деле.

Таким образом, и здесь мы видим, что задача сюжета заключается как бы в том, чтобы отклонить фабулу от прямого пути, заставить ее пойти кривыми путями, и, может быть, здесь, в самой этой кривизне развития действия, мы найдем те нужные для трагедии сцепления фактов, ради которых пьеса описывает свою кривую орбиту.

Для того чтобы понять это, надо опять обратиться к синтезу, к физиологии трагедии, надо из смысла целого попытаться разгадать, какую функцию несет эта кривая линия и почему автор с такой исключительной и единственной в своем роде смелостью заставляет трагедию отклоняться от прямого пути.

Начнем с конца, с катастрофы. Две вещи здесь легко бросаются в глаза исследователю: во-первых, то, что основная линия трагедии, как это отмечено выше, здесь затемнена и затушевана. Убийство короля происходит среди всеобщей свалки, это только одна из четырех смертей, все они вспыхивают внезапно, как смерч; за минуту до этого зритель не ожидает этих событий, и ближайшие мотивы, определившие собой убийство короля, настолько очевидно заложены в последней сцене, что зритель забывает о том, что он наконец достиг той точки, к которой все время вела его трагедия и никак не могла довести. Как только Гамлет узнает о смерти королевы, он сейчас вскрикивает:

Средь нас измена! — Кто ее виновник?
Найти его!

Лаэрт открывает Гамлету, что всё это проделки короля. Гамлет восклицает:

Как, и рапира с ядом? Так ступай,
Отравленная сталь, по назначенью!

И, наконец, дальше, подавая королю кубок с ядом:

Так на же, самозванец-душегуб!
Глотай свою жемчужину в растворе!
За матерью последуй!

Нигде ни одного упоминания об отце, везде все причины упираются в происшествие последней сцены. Так трагедия подходит к своей конечной точке, но от зрителя скрыто, что это и есть та точка, к которой мы все время стремились. Однако рядом с этим прямым затушеванием очень легко вскрыть и другое, прямо противоположное, и мы легко можем показать, что сцена убийства короля трактована как раз в двух противоположных психологических планах: с одной стороны, эта смерть затушевана рядом ближайших причин и других сопутствующих смертей, с другой стороны, она выделена из этого ряда всеобщих убийств так, как это, кажется, нигде не сделано в другой трагедии. Очень легко показать, что все остальные смерти происходят как бы незаметно; королева умирает, и сейчас же об этом никто не упоминает больше, Гамлет только прощается с ней: «Прощай, несчастная королева». Так же точно смерть Гамлета как-то затенена, погашена. Опять сейчас после упоминания о Гамлетовой смерти о ней непосредственно ничего больше не говорится. Незаметно умирает и Лаэрт, и, что самое важное, перед смертью он обменивается прощением с Гамлетом. Смерть свою и своего отца он прощает Гамлету и сам просит прощения за убийство. Эта внезапная, совершенно неестественная перемена в характере Лаэрта, который все время горел местью, является совершенно немотивированной в трагедии и самым наглядным образом показывает нам, что она нужна только для того, чтобы погасить впечатление от этих смертей и на этом фоне опять выделить смерть короля. Выделена эта смерть, как я уже говорил, при помощи совершенно исключительного приема, которому трудно указать равный в. какой-нибудь трагедии. Что необычайно в этой сцене (см. приложение II), это то, что Гамлет, совершенно непонятно для чего, дважды убивает короля — сперва отравленным острием шпаги, за-

тем заставляет его выпить яд. Для чего это нужно? Конечно, по ходу действия это не вызвано ничем, потому что тут у нас на глазах и Лаэрт и Гамлет умирают только от действия одного яда — шпаги. Здесь единый акт — убийство короля — как бы разложен надвое, как бы удвоен, подчеркнут и выделен для того, чтобы особенно ярко и остро дать зрителю ощутить, что трагедия подошла к своей последней точке. Но, может быть, это двойное убийство короля, столь методически несообразное и психологически ненужное, имеет какой-нибудь другой сюжетный смысл? И его очень нетрудно найти. Припомним, какое значение имеет вся катастрофа: мы приходим к конечной точке трагедии — к убийству короля, которого мы ожидали все время, начиная с первого акта, но мы приходим к этой точке совершенно другим путем: она возникает как следствие совершенно нового фабульного ряда, и, когда мы попадаем в эту точку, мы не осознаем сразу, что это та именно точка и есть, к которой все время устремлялась трагедия.

Таким образом, для нас делается совершенно ясно, что в этой точке сходятся два все время расходившихся на наших глазах ряда, две линии действия и, конечно, этим двум различным линиям соответствует и раздвоенное убийство, которое как бы заканчивает одну и другую линию. И сейчас же опять поэт начинает маскировать это короткое замыкание двух токов в катастрофе, и в коротком послесловии трагедии, когда Горацио, по обычаю шекспировских героев, пересказывает кратко все содержание пьесы; он опять затушевывает это убийство короля и говорит:

Я всенародно расскажу про все
Случившееся. Расскажу о страшных
Кровавых и безжалостных делах,
Превратностях, убийствах по ошибке,
Наказанном двуличье и к концу —
О кознях пред развязкой, погубивших
Виновников.

И в этой общей куче смертей и кровавых дел опять расплывается и тонет катастрофическая точка трагедии. В этой же сцене катастрофы мы совершенно ясно видим, какой огромной силы достигает художественная формовка сюжета и какие эффекты извлекает из нее Шекспир. Если вглядеться в порядок этих смертей, мы увидим, насколько Шекспир изменяет их естественный порядок исключительно для того, чтобы превратить их в художественный ряд. Смерти слагаются в мелодию,

как звуки, на деле король умирает до Гамлета, а в сюжете еще мы ничего не слышали о смерти короля, но уже знаем, что Гамлет умер и что в нем нет жизни на полчаса, Гамлет переживает всех, хотя мы знаем о том, что он умер, и хотя он ранен всех раньше. Все эти перегруппировки основных событий вызваны только одним требованием — требованием нужного психологического эффекта. Когда мы узнаем о смерти Гамлета, мы окончательно теряем всякую надежду на то, что трагедия когда-нибудь достигнет той точки, куда она стремится. Нам кажется, что конец трагедии принял как раз противоположное направление, и как раз в ту минуту, когда мы меньше всего ожидаем этого, когда это кажется нам невозможным, тогда именно это и свершается. И Гамлет в своих последних словах прямо указывает на какой-то тайный смысл во всех этих событиях, когда он заканчивает просьбой к Горацио пересказать, как все это было, чем все это было вызвано, просит его передать внешний очерк событий, который сохраняет и зритель, и заканчивает: «Дальнейшее — молчанье». И для зрителя действительно остальное совершается в молчании, в том недосказанном в трагедии остатке, который возникает из этой удивительно построенной пьесы. Новые исследователи охотно подчеркивают чисто внешнюю сложность этой пьесы, которая ускользала от прежних авторов. «Здесь мы видим несколько параллельных фабульных цепей: историю убийства отца Гамлета и месть Гамлета, историю смерти Полония и месть Лаэрта, историю Офелии, историю Фортинбраса, развитие эпизодов с актерами, с поездкой Гамлета в Англию. На протяжении трагедии место действия меняется двадцать раз. В пределах каждой сцены мы видим быстрые смены тем, персонажей. Изобилует игровой элемент... Мы имеем много разговоров не на тему интриги... вообще развитие эпизодов, перебивающих действие...» (110, стр. 182).

Однако легко видеть, что дело здесь вовсе не в тематической пестроте, как полагает автор, что перебивающие эпизоды очень тесно связаны с основной интригой — и эпизод с актерами, и разговоры могильщиков, которые в шуточном плане опять рассказывают о смерти Офелии, и убийство Полония, и все остальное. Сюжет трагедии раскрывается перед нами в окончательном виде так: с самого начала сохраняется вся фабула, лежащая в основе легенды, и зритель все время имеет перед собой ясный скелет действия, те нормы и пути, по которым

действие развивалось. Но все время действие уклоняется от этих намеченных фабулой путей, сбивается на другие пути, вычерчивает сложную кривую, и в некоторых высших точках, в монологах Гамлета, читатель как бы взрывами вдруг узнает о том, что трагедия уклонилась от пути. И эти монологи с самоупреками в медлительности имеют то главное назначение, что они должны заставить нас ясно ощутить, насколько делается не то, что должно было бы делаться, и должны еще раз ясно представить перед нашим сознанием ту конечную точку, куда действие все же должно быть направлено. Всякий раз после такого монолога мы опять начинаем думать, что действие выпрямится, и так до нового монолога, который опять открывает нам, что действие опять искривилось. В сущности, структуру этой трагедии можно выразить при помощи одной чрезвычайно простой формулы. Формула фабулы: Гамлет убивает короля, чтобы отомстить за смерть отца. Формула сюжета — Гамлет не убивает короля. Если содержание трагедии, ее материал рассказывает о том, как Гамлет убивает короля, чтобы отомстить за смерть отца, то сюжет трагедии показывает нам, как он не убивает короля, а когда убивает, то это выходит вовсе не из мести. Таким образом, двойственность фабулы-сюжета — явное протекание действия в двух планах, все время твердое сознание пути и отклонения от него — внутреннее противоречие — заложены в самых основах этой пьесы. Шекспир как будто выбирает наиболее подходящие события для того, чтобы выразить то, что ему нужно, он выбирает материал, который окончательно несется к развязке и заставляет его мучительно уклоняться от нее. Он пользуется здесь тем психологическим методом, который Петражицкий прекрасно назвал методом дразнения чувств и который он хотел ввести как экспериментальный метод исследования. В самом деле, трагедия все время дразнит наши чувства, она обещает нам исполнение цели, которая с самого начала стоит перед нашими глазами, и все время отклоняет и отводит нас от этой цели, напрягая наше стремление к этой цели и заставляя мучительно ощущать каждый шаг в сторону. Когда, наконец, цель достигнута, оказывается, что мы приведены к ней совершенно другим путем, и два разных пути, которые, казалось нам, шли в противоположные стороны и враждовали во все время развития трагедии, вдруг сходятся в одной общей точке, в раздвоенной сцене убийства коро-

ля. К убийству в конце концов приводит то, что все время отводило от убийства, и катастрофа, таким образом, достигает снова высшей точки противоречия, короткого замыкания противоположного направления двух токов. Если мы прибавим к этому, что во все время развития действия оно перебивается совершенно иррациональным материалом, для нас станет ясно, насколько эффект непонятности лежал в самых заданиях автора. Вспомним безумие Офелии, вспомним повторное безумие Гамлета, вспомним, как он дурачит Полония и придворных, вспомним напыщенно бессмысленную декламацию актера, вспомним непереводимый до сих пор на русский язык цинизм разговора Гамлета с Офелией, вспомним клоунаду могильщиков, — и мы везде и всюду увидим, что весь этот материал, как во сне, перерабатывает те же самые события, которые только что были даны в драме, но сгущает, усиливает и подчеркивает их бессмыслицу, и мы тогда поймем истинное назначение и смысл всех этих вещей. Это как бы громоотводы бессмыслицы, которые с гениальной расчетливостью расставлены автором в самых опасных местах своей трагедии для того, чтобы довести дело как-нибудь до конца и сделать вероятным невероятное, потому что невероятна сама по себе трагедия Гамлета так, как она построена Шекспиром; но вся задача трагедии, как и искусства, заключается в том, чтобы заставить нас пережить невероятное, для того чтобы какую-то необычайную операцию проделать над нашими чувствами. И для этого поэты пользуются двумя интересными приемами: во-первых, — это громоотводы бессмыслицы, как мы называем все эти иррациональные части «Гамлета». Действие развивается с окончательной невероятностью, оно грозит показаться нам нелепым, внутренние противоречия сгущаются до крайности, расхождение двух линий достигает своего апогея, кажется, вот-вот они разорвутся, оставят одна другую, и действие трагедии треснет и вся она расколется, — и в эти самые опасные минуты вдруг действие сгущается и совершенно откровенно переходит в безумный бред, в повторное сумасшествие, в напыщенную декламацию, в цинизм, в открытое шутовство. Рядом с этим откровенным безумием невероятность пьесы, противопоставленная ему, начинает казаться правдоподобной и действительной. Безумие введено в таком обильном количестве в эту пьесу для того, чтобы спасти ее смысл. Бессмыслица отводится, как по громоотводу[60],

всякий раз, когда она грозит разорвать действие, и разрешает катастрофу, которая каждую минуту должна возникнуть. Другой прием, которым пользуется Шекспир для того, чтобы заставить нас вложить свои чувства в невероятную трагедию, сводится к следующему: Шекспир допускает как бы условность в квадрате, вводит сцену на сцене, заставляет своих героев противопоставлять себя актерам, одно и то же событие дает дважды, сперва как действительное, затем как разыгранное актерами, раздваивает свое действие и его фиктивной, вымышленной частью, второй условностью, затушевывает и скрывает невероятность первого плана.

Возьмем простейший пример. Актер декламирует свой патетический монолог о Пирре, актер плачет, но Гамлет сейчас же в монологе подчеркивает, что это только слезы актера, что он плачет из-за Гекубы, до которой ему нет никакого дела, что эти слезы и страсти только фиктивные. И когда он противополагает этой фиктивной страсти актера свою страсть, она кажется нам уже не фиктивной, а настоящей, и мы с необыкновенной силой переносимся в нее. Или так же точно применен тот же прием раздвоения действия и введения в него действия фиктивного в знаменитой сцене с «мышеловкой». Король и королева на сцене изображают фиктивную картину убийства мужа, а король и королева — зрители приходят от этого фиктивного изображения в ужас. И это раздвоение двух планов, противоположение актеров и зрителей заставляет нас с необычайной серьезностью и силой почувствовать смущение короля, как действительное. Невероятность, лежащая в основе трагедии, спасена, потому что она обставлена с двух сторон надежными стражами: с одной стороны, громоотвод откровенного бреда, рядом с которым трагедия получает видимый смысл; с другой стороны, громоотвод откровенной фиктивности, лицедейства, второй условности, рядом с которой первый план кажется настоящим. Это напоминает то, как если бы на картине находилось изображение другой картины. Но не только это противоречие заложено в основе нашей трагедии, в ней лежит и другое, не менее важное для ее художественного эффекта. Это второе противоречие заключается в том, что выбранные Шекспиром действующие лица как-то не соответствуют тому ходу действий, который он наметил, и Шекспир своей пьесой дает наглядное опровержение того общего предрассудка, будто характеры действую-

щих лиц должны определять собой действия и поступки героев. Но казалось бы, что, если Шекспир хочет изобразить убийство, которое никак не может состояться, он должен поступить или по рецепту Вердера, то есть обставить исполнение задачи возможно более сложными препятствиями внешнего порядка, для того чтобы преградить дорогу своему герою, либо он должен был бы поступить по рецепту Гёте и показать, что задача, которая возложена на героя, превышает его силы, что от него требуют невозможного, несовместимого с его природой, титанического. Наконец, у автора был еще третий выход — он мог поступить по рецепту Берне и изобразить самого Гамлета бессильным, трусливым и плаксивым человеком. Но автор не только не сделал ни одного, ни другого, ни третьего, но во всех трех отношениях пошел в прямо противоположном направлении: он убрал всякие объективные препятствия с пути своего героя; в трагедии решительно не показано, что мешает Гамлету убить короля сейчас же после слов тени, дальше, он потребовал от Гамлета самой посильной для него задачи убийства, потому что на протяжении пьесы Гамлет трижды становится убийцей в совершенно эпизодических и случайных сценах.

Наконец, он изобразил Гамлета человеком исключительной энергии и огромной силы и выбрал себе героя, прямо противоположного тому, который ответил бы его фабуле.

Именно поэтому критикам и пришлось, чтобы спасти положение, внести указанные коррективы и либо приспособить фабулу к герою, либо героя приспособить к фабуле, потому что они все время исходили из ложного убеждения, что между героем и фабулой должна существовать прямая зависимость, что фабула должна быть выведена из характера героев, как характеры героев должны быть поняты из фабулы.

Но все это наглядно опровергает Шекспир. Он исходит как раз из противоположного, именно из полного несоответствия героев и фабулы, из коренного противоречия характера и событий. И нам, знакомым уже с тем, что сюжетное оформление тоже исходит из противоречия с фабулой, не трудно уже найти и понять смысл этого противоречия, возникающего в трагедии. Дело в том, что по самому строю драмы, кроме естественной последовательности событий, в ней возникает еще одно единство, это единство действующего лица или героя. Ниже мы бу-

дем иметь случай показать, как развивается понятие о характере героя, но уже сейчас мы можем допустить, что поэт, который играет все время на внутреннем противоречии между сюжетом и фабулой, очень легко может использовать это второе противоречие — между характером его героя и между развитием действия. Психоаналитики совершенно правы, когда они утверждают, что сущность психологического воздействия трагедии заключается в том, что мы идентифицируем себя с героем. Это совершенно верно, что герой есть точка в трагедии, исходя из которой автор заставляет нас рассматривать всех остальных действующих лиц и все происходящие события. Именно эта точка собирает воедино наше внимание, она служит точкой опоры для нашего чувства, которое иначе потерялось бы, бесконечно отклоняясь в своих оценках, в своих волнениях за каждое действующее лицо. Если бы мы одинаково оценивали и волнение короля, и волнение Гамлета, и надежды Полония, и надежды Гамлета, — наше чувство заблудилось бы в этих постоянных колебаниях, и одно и то же событие представлялось бы нам совершенно в противоположных смыслах. Но трагедия поступает иначе: она придает нашему чувству единство, заставляет его все время сопровождать героя и уже через героя воспринимать все остальное. Достаточно взглянуть только на всякую трагедию, в частности на Гамлета, для того чтобы увидеть, что все лица в этой трагедии изображены такими, какими их видит Гамлет. Все события преломляются через призму его души, и, таким образом, автор созерцает трагедию в двух планах: с одной стороны, он видит все глазами Гамлета, а с другой стороны, он видит самого Гамлета своими собственными глазами, так что всякий зритель трагедии сразу и Гамлет и его созерцатель. Из этого становится уже совершенно понятной та огромная роль, которая выпадает на действующее лицо вообще и на героя в частности в трагедии. Мы имеем здесь совершенно новый психологический план, и если в басне мы открываем два направления внутри одного и того же действия, в новелле — один план фабулы и другой план сюжета, то в трагедии мы замечаем еще один новый план: мы воспринимаем события трагедии, ее материал, затем мы воспринимаем сюжетное оформление этого материала и, наконец, третье, мы воспринимаем еще один план — психику и переживания героя. И так как все эти три плана относятся в конце концов к одним и тем же фактам, но только взятым в трех разных отно-

шениях, естественно, что между этими планами должно существовать внутреннее противоречие, хотя бы для того, чтобы наметить расхождение этих планов. Чтобы понять как строится трагический характер, можно воспользоваться аналогией, и эту аналогию мы видим в той психологической теории портрета, которую выдвинул Христиансен: для него проблема портрета заключается раньше всего в вопросе, каким образом портретист передает на картине жизнь, как о н заставляет жить лицо на портрете и как он достигает того эффекта, который присущ одному только портрету, именно то, что он изображает живого человека. В самом деле, если мы станем искать отличие портрета от картины, мы никогда не найдем его ни в каких внешних формальных и материальных признаках. Мы знаем, что картина может изображать одно какое-нибудь лицо и на портрете могут быть изображены несколько лиц, портрет может включать в себя и пейзажи и натюрморт, и мы никогда не найдем различия между картиной и портретом, если за основу не возьмем именно ту жизнь, которая отличает всякий портрет. Христиансен берет за исходный пункт своего исследования тот факт, что «неодушевленность стоит во взаимной связи с пространственными размерами. С величиной портрета возрастает не только полнота его жизни, но и решительность ее проявлений, прежде всего спокойствие его походки. Портретисты знают по опыту, что более крупная голова легче говорит» (124, стр. 283).

Это приводит к тому, что наш глаз отрешается от одной определенной точки, с которой он рассматривает портрет, что портрет лишается своего композиционного неподвижного центра, что глаз блуждает по портрету взад и вперед, «от глаза ко рту, от одного глаза к другому и ко всем моментам, заключающим в себе выражение лица» (124,стр. 284).

Из различных точек картины, на которых останавливается глаз, он вбирает в себя различное выражение лица, различное настроение, и отсюда возникает та жизнь, то движение, та последовательная смена неодинаковых состояний, которая в противоположность оцепенению неподвижности составляет отличительную черту портрета. Картина всегда пребывает в том виде, как она создана, портрет постоянно меняется, и отсюда его жизнь. Христиансен формулировал психологическую жизнь портрета в следующей формуле: «Это физиономическое несовпадение разных факторов выражения лица.

Возможно, конечно, и, кажется, рассуждая отвлеченно, даже гораздо естественнее заставить отражаться в углах рта, в глазах и в остальных частях лица одно и то же душевное настроение... Тогда портрет звучал бы в одном-едином тоне... Но он был бы как вещь звучащая, лишенная жизни. Поэтому-то художник дифференцирует душевное выражение и дает одному глазу несколько иное выражение, чем другому, и в свою очередь иное складкам рта и так повсюду. Но простых различий недостаточно, они должны гармонически относиться друг к другу... Главный мелодический мотив лица дается отношением рта и глаза друг к другу: рот говорит, глаз отвечает, в складках рта сосредоточивается возбуждение и напряженность воли, в глазах господствует разрешающее спокойствие интеллекта... Рот выдает инстинкты и все, чего хочет достигнуть человек; глаз открывает, чем он сделался в реальной победе или в усталой резиньяции...» (124, стр. 284 — 285).

В этой теории Христиансен толкует портрет как драму. Портрет передает нам не просто лицо и застывшее в нем душевное выражение, а нечто гораздо большее: он передает нам смену душевных настроений, целую историю души, ее жизнь. Нам думается, что совершенно аналогично зритель подходит и к проблеме характера трагедии. Характер в точном смысле этого слова может быть выдержан только в эпосе, как духовная жизнь в портрете. Что касается характера трагедии, то для того, чтобы он жил, он должен быть составлен из противоречивых черт, он должен переносить нас от одного душевного движения к другому. Так же точно, как в портрете физиономическое несовпадение разных факторов выражения лица есть основа нашего переживания, — в трагедии психологическое несовпадение разных факторов выражения характера есть основа трагического чувства. Трагедия именно потому может совершать невероятные эффекты с нашими чувствами, что она заставляет их постоянно превращаться в противоположные, обманываться в своих ожиданиях, наталкиваться на противоречия, раздваиваться; и когда мы переживаем «Гамлета», нам кажется, что мы пережили тысячи человеческих жизней в один вечер, и точно — мы успели перечувствовать больше, чем в целые годы нашей обычной жизни. И когда мы вместе с героем начинаем чувствовать, что он более не принадлежит себе, что он делает не то, что он делать был бы должен, — тогда именно трагедия вступает в свою силу. Замечательно

выражает это Гамлет, когда в письме к Офелий клянется ей в вечной любви до тех пор, пока «эта машина» принадлежит ему. Русские переводчики обыкновенно передают слово «машина» словом «тело», не понимая, что в этом слове самая суть трагедии *. Гончаров был глубоко прав, когда говорил, что трагедия Гамлета в том, что он не машина, а человек.

В самом деле, вместе с трагическим героем мы начинаем ощущать себя в трагедии машиной чувств, которая направляется самой трагедией, которая приобретает над нами поэтому совершенно особенную и исключительную власть.

Мы подходим к некоторым итогам. Мы можем теперь формулировать то, что мы нашли, как тройное противоречие, лежащее в основе трагедии: *противоречие фабулы и сюжета и действующих лиц.* Каждый из этих элементов направлен как бы в совершенно разные стороны, и для нас совершенно понятно, что тот новый момент, который вносит трагедия, есть следующий: уже в новелле мы имели дело с раздвоением планов, мы одновременно переживали события в двух противоположных направлениях: в одном, которое давала ему фабула, и в другом, которое они приобретали в сюжете. Эти же два противоположных плана сохранены и в трагедии, и мы указывали все время на то, что, читая «Гамлета», мы движем наши чувства в двух планах: с одной стороны, мы все яснее и яснее сознаем цель, к которой идет трагедия, с другой стороны, мы столь же ясно видим, насколько она уклоняется от этой цели. Что же нового привносит трагический герой? Совершенно очевидно, что *он объединяет в каждый данный момент оба эти плана и что он является высшим и постоянно данным единством того противоречия, которое заложено в трагедии.* Мы уже указывали на то, что вся трагедия строится все время с точки зрения героя, и значит, он есть та объединяющая два противоположных тока сила, которая все время собирает в одно переживание, приписывая его герою, оба противоположных чувства. Таким образом два противоположных плана трагедии все время ощущаются нами как единство, так как они объединены в трагическом герое, с которым мы себя идентифицируем. И та простая двойственность, которую мы нашли уже в рассказе, заменяется в трагедии неиз-

* В переводе Б. Пастернака: «Твой навеки, драгоценнейшая, пока эта махина принадлежит ему». — *Ред.*

меримо более острой и высшего порядка двойственностью, которая возникает из того, что мы, с одной стороны, видим всю трагедию глазами героя, а с другой — видим героя своими собственными глазами. Что это действительно так и что, в частности, так следует понимать «Гамлета», убеждает нас синтез сцены катастрофы, анализ которой приведен нами раньше. Мы показали, что в этой точке сходятся два плана трагедии, две линии ее развития, которые, как нам казалось, уводили в совершенно противоположные стороны, и это их неожиданное совпадение вдруг преломляет всю трагедию совершенно особенным образом и представляет все протекшие события в совершенно ином виде. Зритель обманут. Все то, что он считал уклонением от пути, привело его именно туда, куда он стремился все время, а когда он попал в конечный пункт, он не сознает его как цель своего странствия. Противоречия не только сошлись, но и поменялись своими ролями — и это катастрофическое обнажение противоречий объединяется для зрителя в переживании героя, потому что в конце концов только эти переживания принимает он как свои. И зритель не испытывает удовлетворения и облегчения от убийства короля, его натянутые в трагедии чувства не получают вдруг простого и плоского разрешения. Король убит, и сейчас же внимание зрителя, как молния, перенесено на дальнейшее, на смерть самого героя, и в этой новой смерти зритель ощущает и переживает все те трудные противоречия, которые раздирали его сознание и бессознательное во все время созерцания трагедии.

И когда трагедия — и в последних словах Гамлета и в речи Горацио — как бы снова описывает свой круг, зритель совершенно ясно ощущает то раздвоение, на котором она построена. Рассказ Горацио возвращает его мысль к внешнему плану трагедии, к ее «словам, словам, словам». Остальное, как говорит Гамлет, — молчание.

ГЛАВА IX. ИСКУССТВО КАК КАТАРСИС

Теория эмоций и фантазий. Принципы экономии сил. Теория эмоционального тона и вчувствования. Закон «двойного выражения эмоций» и закон «реальности эмоций». Центральный и периферический разряд эмоций. Аффективное противоречие и начало антитезы. Катарсис. Уничтожение содержания формой.

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 самых 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 созда-

но 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, — пока еще в широких размерах есть психология личного мнения и убеждения» (103, стр. 190). Так же точно с «воображением». Как говорит проф. Зеньковский, «давно уже в психологии происходит скверный анекдот». Эта сфера остается чрезвычайно мало изученной, 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 целым 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» (103, стр. 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 внимания, отодвигалось для эмпирической психологии на окраины нашего поля сознания. Однако целый ряд психологов указывает 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, то есть известно сознанию. Возможность бессознательности совершенно отпадает, таким образом, для чувства, ощущений и аффектов» (119, стр. 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» (119, стр. 136).

Такого же мнения из психологов искусства держится Овсянико-Куликовский, который противопоставляет чувство мысли отчасти потому, что чувство не может быть бессознательным. Он дает решение вопроса, близкое к мнению Джемса и противоположное мнению Рибо. 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» (79, стр. 23, 24).

Мы, таким образом, наталкиваемся как будто на противоречие: с одной стороны, чувство по необходимости лишено 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 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» (82, стр. 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 израсходования энергии, конечное выражение их воспринимается как

ощущение. «Аффективность 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» (119, стр. 137).

Эту же точку зрения принимали многие психологи искусства, и в частности Овсянико-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 потухшие, 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» (79, стр. 24 — 26).

Для того чтобы подтвердить эту мысль, Овсянико-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 вопрос; 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» (79, стр. 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 у нас принято в основу искусства класть объяснение, исходящее из закона экономии душевных сил[61]*, в котором Спенсер и Авенариус 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 зрения поддерживается и всей. школой Потебни, а Овсянико-Куликовский склонен даже все художественное чувство, в отличие от эстетического, свести к чувству экономии. Формалисты ополчились против такого мнения, указав на целый ряд чрезвычайно убедительных доводов, противоречащих этому принципу. Так, Якубинский показал, 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 ра-

схода душевной энергий — с другой, совершенно очевидно. Оно на деле привело к тому, что Овсянико-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 Овсянико-Куликовский выделяет художественное чувство из прочих общеэстетических чувств, но под этой художественной эмоцией разумеет эмоции мыслей по преимуществу, то есть 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? Овсянико-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, Овсянико-Куликовский указывает, что дело происходит несколько 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 скупость — порок... и т. д. без конца» (79, стр. 191 — 192).

Если мы примем это различение непосредственного эффекта искусства и его вторичного или прикладного эффекта — его действия и последействия, 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 напоминала 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 невелик, то, разумеется, на предприятие в целом расходуется мало, расходы на содержание управления крайне ограниченны. 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» (120, стр. 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 прилагательные 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[62], 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 копеечную 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 (153, 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, но еще не составляют почти ничего для объективной психологии.

Эти итоги могут быть выражены в нескольких словах, и сводятся они к следующему: автор считает твер-

до 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. (153, 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 мещанства 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» (124, стр. 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 раздается 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 порознь 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 различение, 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 между 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 дойти до осуществления — хотя бы видимого — самых важных влечений нашей психики. При таком психологическом понимании искусство все время остается на чрезвычайно мелкой глубине, почти на поверх-

ности 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 поэтому оказывается другая теория, как раз противоположная, которая известна в психологической литературе под именем теории вчувствования.

Эта теория, ведущая свое начало от Гердера и нашедшая свое 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 подымаются 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».

Так же точно разъясняет дело и Липпс, который развил блестящую теорию вчувствования в линейные и пространственные формы. Он прекрасно показал, как мы подымаемся 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 тео-

рия 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 Хритиансен, 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 эстетической реакции и всякого вообще восприятия, не имеющего отношения к искусству. Прав Мейман 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...» (72, стр.. 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 (153, S. 207 — 208).

Совершенно ясно, что в то время как теория Христиансена поясняет нам только собственные аффекты зрителя и не принимает во внимание соаффектов, потому

что ни один психолог не назовёт 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-Фрейенфельс 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 (153, 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 запруду», то есть 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. «При виде душевного страдания, — говорит Липпс, — повышается не что иное, *как* именно это объективированное чувство самоценности; 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 говорят психологи этой школы, иначе говоря, всякое чувство «воплощается, фиксируется в какой-либо идее, как это лучше всего видно при бреде преследования», — говорит Рибо. 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 формулировал проф. Зеньковский, назвав его законом двойного выражения чувств. Под этим законом подписались бы почти все современные психологи, если разуметь 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. Мейнонг предлагает различать суждения и допущения по признаку 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 Вита-сек, понимают так же, как и реальные чувства. «Быть может, — говорит он, — 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 формулировать 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 Гроса, как при игре, так и при эстетической деятельности речь идет о *задержке, но не о подавлении реакции.* «По моему все более крепнущему убеждению эмоции в собственном смысле слова находятся в тесной связи с физическими ощущениями. Внутриоргани-

ческие состояния, 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» (42, стр. 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 его на другом.

Мне думается, что только с этой точки зрения можно рассматривать и искусство, которое как будто пробуждает в нас чрезвычайно сильные чувства, но чувства эти вместе 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-Фрейенфельс, 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-Фрейенфельс сводит всю разницу к чисто количественным изменениям и говорит: «...эстетические аффекты суть *парциальные,* то есть не стремящиеся к переходу в действие аффекты, которые, однако, несмотря на это, могут достигнуть самой высокой степени интенсивности чувств» (153, 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, Гаман 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...» (33, стр. 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 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 смешанными чувствами, эмоция вообще имеет некоторый общеорганический характер, недаром многие исследователи видели в ней внутриорганическую реак-

цию, 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 говорит: «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» (103, стр. 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 (153, S. 203), настолько противоположность чувств кажется ему необходимо присущей эстетическому впечатлению[63]. 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 (153, 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» (153, S. 229).

На двойственность трагического впечатления указывает и Шильдер, как на основу этого переживания (159, 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 антитезы 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 полез-

ных 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» (44, стр. 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-нибудь ощущениями или чувствованиями, совершенно естественно предположить, что действия совершенно противоположного свойства станут совершаться непроизвольно, вследствие привычной ассоциации, под влиянием прямо противоположных ощущений или чувствований» (44, стр. 26 — 27).

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 — заключает 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 подхо-

дим совершенно вплотную к тому понятию катарсиса[64], которое Аристотель положил в основу объяснения трагедии и упоминал неоднократно по поводу других искусств. В «Поэтике» он говорит, что «трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной, посредством действия, а не рассказа, совершающее, благодаря состраданию и страху, очищение подобных аффектов» (?, стр. 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 Эд. 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, то есть 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 Овсянико-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 достаточной 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» (29, стр. 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 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 чувства существует и в том случае, о котором говорит Овсянико-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 формою 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» (128, стр. 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 самосгорании, во взрывной реакции, приводящей к разряду тех эмоций, которые тут же были вызваны, и заключается катарсис эстетической реакции.

ГЛАВА X. ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Проверка формулы. Психология стиха. Лирика. эпос. Герои и действующие лица. Драма. Комическое и трагическое. Театр. Живопись, графика, скульптура, архитектура.

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 найденная нами 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, то есть 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 [65], то это означает, что в этом стихе должно быть четыре ударных слога, стоящих через один неударный, на втором месте в стопе. Совершенно ясно, что четырехстопный ямб почти никогда не осуществим на деле, потому что для его осуществления потребовалось бы составить стих из четырех двухсложных 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, то есть 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: «При-

бежали 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 именно 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 втступления проявляют известную правильность, вступают в известное сочетание, и вот их систему Белый кладет в основу понятия ритма (см. 15). Исследования Белого в самом существенном подтвердились, и сейчас в любом учебнике метрики мы найдем точное разграничение двух понятий — размера и ритма.[66] 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 природу 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» (51, стр. 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, расхождения, 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 установливает 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» (51, стр. 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 орхестического 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 57, стр. 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, 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» (111, стр. 70). 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» (111, стр. 10).

И поэтому новые исследователи идут вразрез с традиционным учением о соответствии ритма и смысла стиха и показывают, что в основе его структуры лежит несоответствие 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 плюс 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» (111, стр. 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 рит-

ма 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 бы содержание многих «Римских элегий» переложить тоном и размером байроновского «Дон-Жуана», то оно показалось бы соблазнительным» (111, стр. 120). Можно на нескольких примерах показать, что и смысловое построение стиха заключает в себе непременную внутреннюю противоположность там, где мы привыкли видеть содружество и гармонию. Один из критиков Лермонтова, Розен, пишет о его замечательном стихотворении «Я, матерь божия»: «В этих кудрявых стихах нет ни возвышенной простоты, ни искренности — двух главнейших принадлежностей молитвы. Молясь за молодую невинную деву, не рано ли упоминать о старости и даже о смерти ее. Заметьте: теплую заступницу мира холодного. Какой холодный антитез». И действительно, трудно не заметить внутреннего смыслового противоречия тех элементов, из которых соткано это стихотворение. Евлахов 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» по-своему переделывает всю природу на земле вообще. «Тут, — делает по этому поводу замечание Глеб Успенский, — ради экстренного случая перемешаны и климаты и времена года и все гак произвольно выбрано, что невольно рождается сомнение в искренности поэта»... замечание настолько же справедливое в своей сущности, насколько неумное в своем выводе» (48,стр.262 — 263).

Можно на примере любого пушкинского стихотворения показать, что истинный его строй всегда заключает в себе два противоположных чувства. Для примера остановимся на стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных». Стихотворение это по традиции понимается так: поэта во всякой 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 навевает на него мысль о смерти, он, конечно, постарался бы подобрать такую обстановку, которая больше всего навевает 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, то есть 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[67] — 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, то есть 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 сказать, 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 установи-

лось 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 возможным, что предположительны и другие исходы?...» (115, стр. 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» (115, стр. 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 обесценению этих чудесных творческих построений. Предисловие и создает это равновесие элементов» (115, стр. 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 годов 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 обсуждением (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 закона статической целостности над. ним стоит знак динамической интеграции, целостности. Нет статического героя, есть лишь герой динамический. И достаточно знака героя, имени героя, чтобы мы не присматривались в каждом данном случае к самому герою» (111, стр. 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, то есть 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 интел-

лектуальной деятельности, делая их своим материалом или орудием. Каждое произведение искусства представляет сложное взаимодействие многих факторов; следовательно, задачей исследования является определение специфического характера этого взаимодействия» (111, стр. 13). Здесь ясно указано, что материалом изучения должно служить немотивированное в искусстве, то есть 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 черты, 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 он 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 б 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 подчеркнуто, 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; и романе говорится, что раньше пошли толки о том, что она выйдет замуж за Онегина, она тайком слышала их.

И в сердце дума заронилась;
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;
Давно 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

Вздыхает и, себе присвой
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 оплакивает 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 идет 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, но-

сил бы стеганый 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 части при совершенно противоположном смысле выражает это до конца ясно: письмо Татьяны — письмо Онегина; объяснение в беседке — объяснение у Татьяны, и читатель, обманутый этим, не замечает даже, до чего переменились коренным образом и герой и героиня, и что Онегин 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, то есть 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 несчаст-

ную 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 еще нелепее» (107, стр. 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». Именно язык почитает он важнейшим средством изображения характера, и совершенно прав Волькенштейн, когда говорит про мнение Толстого: «...это была критика беллетриста-реалиста» (28, стр. 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, несвойственные и времени и месту, — лица эти и поступают несвойственно своим определенным характерам, а совершенно произвольно». Но этим самым Толстой совершает величайшее открытие, указывая именно ту область немотивированного, которая является специфическим отличием искусства; в одной фразе он намечает истинную проблему шекспирологии, когда говорит: «Лица Шекспира постоянно делают и говорят то, что им не только не свойственно, но ;и ни для чего не нужно ».

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» (107, 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, вглядимся 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 удается 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 не ревнивый Отелло убивает из ревности не заслуживающую ревности Дездемону. Если бы Шекпир поступил по первому рецепту, получилась бы обыкновенная пошлость, как получилась она из пьесы Арцы-

башева «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 эффекта, как каждая реплика и каждый шаг действия одновременно втягивают нас глубже в низость измены и подымают 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» (107, стр. 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» (144, S. 320 — 321). И Гёте совершенно прав, если иметь в виду логическое противоречие слов. Можно привести бесчисленные примеры из драм и комедий Шекспира, которые покажут с наглядностью, что характеры в них всегда развертываются 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» (8, стр. 60). Мюллер совершенно справедливо указывает на то, что комедии Шекспира отличаются от древнеримской комедии с ее неизменным параситом, 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», — 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» (75, стр. 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» (28, стр. 156). Поэтому область фарса, как в «Лизистрате» Аристофана, 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, с одной стороны, 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 неправ 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 мучащееся 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!» (28, стр. 155, 156). 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, утверждая, 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 совершенно точно определяет задачу комедии, когда говорит, 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 и ли 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: «Осо-

бенно сильный эффект производит смешащая, 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» (28, стр. 153 — 154). И совершенно понятно, потому что всякая шутка Фальстафа уничтожает в катарсисе смеха всю пошлую сторону его натуры. Бергсон видит вообще начало всего смешного в автоматизме, в том, что живое отступает 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 юморе и при комизме; и смех, возникающий в результате подобной деятельности, является лучшим доказательством того разрешающего действия, которое остроумие оказывает на нас (см. 120). То же самое отмечает Гаман: «Для комического, остроты первым долгом 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» (30, стр. 124).

Так же точно обстоит дело со всей той областью, которую в научную эстетику ввел Розенкранц, написавший книгу «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, то есть 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, — нет такого гнусного чудовища, которое не могло бы нравиться в художественном воспроизведении» (68, стр. 83). То же самое показала Верной Ли, ссылаясь на то, что красота предметов часто не может быть прямо внесена в искусство. «Величайшее искусство, — говорит она, — искусство Микеланджело, например, часто дает нам те тела, красота строения которых омрачена бросающимися в глаза недостатками... Наоборот, любая выставка и банальнейшая коллекция дают нам дюжину примеров обратного, то есть дают 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[68]. 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 (58, стр. 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[69], 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 желез-

нодорожный 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. 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, «о 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 растрачена 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 несовместимых 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, не раньше, не позднее» (47, стр. 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, заключает 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 отчая-

нием, 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 эти актера не казались такими сильными в своих ролях, вызвали сценою долгие рукоплескания партера и лож; десять раз прерывали мы эту сцену аплодисментами, криками восхищения» (47, стр. 18). И дальше Дидро приводит длинный диалог, в котором актеры по пьесе обмениваются репликами, полными любви, а шепотом про себя бранью и упреками. Как говорит итальянская пословица: если это и неверно, то зато это хорошо выдумано. 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[70].

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 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 на-

несен 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 указывает, 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 него самого, но как импульс для его преодоления... И этот отвлекающий момент должен обозначать одновременно и преодоление и катарсис» (124, стр. 249).

Эта возможность катарсиса в ценностях форм иллюстрируется на примере рисунка Поллайоло «Борьба мужчин», «где ужас смерти без остатка превзойден и растворен в дионисийском ликовании ритмических линий» (124, стр. 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 легкость, воздушность и прозрачность, которую архитектурное искусство извлекает в готике из тяжелого и косного камня, кажется лучшим подтверждением этой мысли.

Совершенно прав исследователь, когда пишет о Кёльнском соборе: «В этом стройном расчленении переплетенных арками, точно паутиной, высоких сводов — видна та же смелость, какая 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 богоматери поместить уродливые и страшные изображения чудовищ, блистательные химеры, без которых храм был бы невозможен.

ГЛАВА XI. ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ

Теория заражения. Жизненное значение искусства. Социальное значение искусства. Критика искусства Искусство и педагогика. Искусство будущего.

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» (106, стр. 65).

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

пытка искусства, не содержащая никакого определенного чувства и потому ничем не замечательная. Уже на этом примере совершенно очевидно, до каких нелепых выводов должен дойти 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 говорит, что если это так, «то самым «настоящим», самым «истинным» искусством нужно признать военную и бальную музыку, так как та и другая заражают еще более» (48, стр. 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». «Если бы Толстой сказал, что веселость баб привела его в хорошее настроение, то против этого положения ничего нельзя было бы возразить», — справедливо замечает рецензент его статьи В. Г. Вальтер. «Это значило бы, 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, который говорит: «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 неправ, 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 ошибается, 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...» (85, стр. 293).

Не говоря о том, что военная музыка на самой войне во время боя никаких воинственных эмоций не вызывает, можно усомниться и в том, что вообще вопрос здесь поставлен правильно. Так, например, Овсянико-Куликовский гораздо более прав, когда полагает, что «военная лирика и музыка «подымает дух» войска, «воодушевляет» 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» (79, стр. 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 эротической 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» (79, стр. 192 — 193). И если Овсянико-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 не приложима. 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 я 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 всег-

да 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, 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 говорит: «Мы правы, когда восхищаемся диким пейзажем, как они были правы, когда такой пейзаж нагонял на них скуку. Для людей XVII века 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» (см. 112).

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 о но есть концентрация жизни (69, стр. 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 мы 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 бесцельная 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 века; явление то же — разница в выражении и в понимании. Ведь и в поэзии принцип ритма ощущается нами как художественный, и мы забываем его простейшие психофизические начала (см. 26). 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 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 тягость работы и малое вознаграждение; 4) они обращаются с просьбой к самому предпринимателю работы, к надсмотрщику или простому зрителю» (24, стр. 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» (24, стр. 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 так: «И кажется, будто бы ее (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 в «Веселой науке», когда указал на то, что в ритме заключено побуждение: «Он порождает непреодолимую охоту подражать, согласовывая с ним не только шаг ноги, но и душа следует такту... Да и было ли для древнего суеверного людского племени что-либо более полезное, чем ритм? С его помощью все можно было сделать, магически помочь работе, принудить бога явиться, приблизиться и выслушать, можно было исправить будущее по своей воле, освободить свою душу от какой-нибудь ненормальности и не только собственную душу, но и душу злейшего из демонов. Без стиха человек был ничто, а со стихом он стал почти богом». И чрезвычайно интересно, как дальше Ницше поясняет, каким путем удавалось искусству приобрести такую власть над человеком. «Когда терялось нормальное настроение и гармония души, надо было танцевать под такт певца — таков был рецепт этой медицины... И прежде всего тем, что доводили до высших пределов опьянение и распущенность аффектов, следовательно, делая беснующегося безумным и мстительного пресыщая местью». 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 уравновешивания 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 уравновешивания. Никогда нельзя допустить, чтобы это уравновешивание 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 возбуждения энергии, которые не могут найти себе выход в полезной работе. Тогда возникает необходимость в том, чтобы время от времени разряжать не пошедшую в дело энергию, давать ей свободный выход, чтобы уравновешивать наш баланс с миром. Самые чувства, верно говорит проф. Оршанский, «это — плюсы и минусы нашего баланса» (83, стр. 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 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, 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 через широкое

отверстие воронки[71] 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 уравновешивания 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, ведет к тому, что все люди, бедные и богатые, сильные и слабые, одаренные и несчастные, живут неполной и несовершенной жизнью. Можно поистине удивляться, сколь ограниченно количество представлений, чувств и поступков, которые современный человек может переживать и совершать» (149, 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. (67, стр. 240).

Такого же, а общем, мнения придерживается и Фрейд, когда смотрит на искусство как на средство примирения двух враждебных принципов — принципа удовольствия и принципа реальности (119, стр. 87 — 88).

И несомненно, что, поскольку речь идет о жизненном значении, все эти авторы гораздо больше правы, чем те, которые, подобно Грент-Аллену, 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. Развитая до своих последних пределов эта точка зрения приводит к теории игры, которой придержи-

вались 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, то есть 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 уравновешивания 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 налицо, 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, уравновешивая 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 пли нападения. И в этом, конечно, заключается та экономизация наших чувств, о которой говорит Овсянико-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» (79, стр. 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[72], 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 вносит 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 Гюйо, — 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» (43, стр. 56 — 57). И Гюйо 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 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?» (43, стр. 349). Здесь Гюйо 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 прелюбодеяяия 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* — ив 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, накопляясь и повторяясь, привести к существенным практическим результатам. Эти результаты обусловлены и общим свойством эстетической эмоции и частными свойствами каждой из этих эмоций. Многократные упражнения какой-нибудь определенной группы чувств под влиянием вымысла, нереальных умонастроений и вообще причин, которые не могут вызывать действия, отучая человека от активных проявлений, несомненно ослабляют и общее свойство реальных эмоций — стремление их выразиться действием...» (33, стр. 110 — 111). 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 Гюйо, 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 правильнее первой, все еще чрезвычайно примитивна и груба по сравнению с той тонкой 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 далеко 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 душою 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 несоответственное ни месту, ни времени вызывание энергии, чувства, ничем не проявляю-

щегося, не может не действовать губительно» (104, стр. 60 — 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 важных 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, то есть таким, который непосредственно не связан ни с какой конкретной реакцией, движением, поступком. В этом видим мы доказательство того, что она действует просто катартически, то есть 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 долж-

на 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 неправ 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, неправ 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 продолжительный 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 Сивере, 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. Сивере 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, то есть 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 распадаются 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 начитался 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 паше 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 значит, — говорил он, толкуя Белинского, — что за оценкой идеи художест-

венного 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, настежь раскрывать 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»* (88, стр. 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 Н2О» (34, стр. 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 социологического 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?..» (5, стр. 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» (20, стр. 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» (34, стр. 47). Здесь совершенно ясна принципиальная 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» (34, стр. 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[73], 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, 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, то есть поведению, имеет по природе своей воспитывающее значение... Потебня неправ, 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 пози-

ций, 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» (74, стр. 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...» (23, стр. 369). Однако искусство у ребенка[74], 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 стишке перестановкой самых обычных жизненных явлений. «Чаще 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 селедок 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 утвердится в бывальщине». И нам думается, что глубоко верна та догадка, что этот частый 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-turvy world, в перевернутый мир, мы не только не наносим ущерба его интеллектуальной работе, но, напротив, способ-

ствуем 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»* (126, стр. 188).

В самом деле: мы видим и здесь, как искусство двоится 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» (125, стр. 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» (125, стр. 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 положение и роль искусства, — говорит Фриче, — едва ли значительно изменятся по сравнению с настоящим, и социалистическое общество представит в этом отношении не противоположность капиталистического, а его органическое продолжение» (123, стр. 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 исследо-

вание. Оно показывает, что искусство есть важнейшее средоточие всех биологических и социальных процессов личности в обществе, что оно есть способ уравновешивания 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[75]. 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».

КОММЕНТАРИИ

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Замечательный советский психолог Лев Семенович Выготский (1896 — 1934) посвятил первое десятилетие своей научной деятельности (1915 г. — дата написания первого варианта его большой работы о «Гамлете», 1925 г. — дата окончания публикуемой книги) занятиям проблемами художественной и литературной критики, литературоведения, эстетики и психологии искусства. На первом этапе этих занятий, представление о котором дает второй (окончательный) вариант (1916) его монографии о «Гамлете», впервые публикуемой в настоящем издании, Выготский стремился к выработке такого метода критического раскрытия смысла художественного произведения, который основывался бы только на материале самого текста. Этому периоду предшествовала напряженная подготовительная работа по исследованию самих текстов и критической и философской литературы (показательно, что уже в этой работе, написанной в возрасте девятнадцати-двадцати лет, Выготский приводит в примечаниях, как он сам говорит, некоторые «из бесчисленного множества заметок, сделанных за много времени в процессе постоянного чтения о «Гамлете» и размышления о нем в течение нескольких лет»). Продолженим работы о «Гамлете» послужили многочисленные литературно-критические статьи, печатавшиеся в различных повременных изданиях в 1915 — 1922 гг.; из этих статей постепенно вырос и первоначальный замысел настоящей книги (см. об этом в предисловии автора). За это время раннее увлечение Выготского методами чисто «читательской» критики, воссоздающей общую атмосферу текста, уступило место детальному анализу, использующему достижения формальной школы (со многими теоретическими принципами которой Л. С. Выготский полемизировал; см. третью главу настоящей книги). Внимание к символической природе художественного образа, сказавшееся в ранних литературно-критических опытах Выготского, постепенно привело к выработке им теории, обогащенной как общими социологическими идеями, излагаемыми в первой главе книги, так и усвоенными им к тому времени методами новейшей психологии (см. в особенности анализ теории бессознательных процессов, данный в настоящей книге) и физиологии (ср. теорию «воронки», используемую в заключительных разделах книги для объяснения функции искусства). Постепенно (с 1924 г.) круг психологических интересов Выготского расширяется, охватывая все основные стороны психологии. Непосредственным продолжением эстетической концепции настоящей книги можно считать исследование роли знаков в управлении человеческим поведением, которому Выготский посвящает серию своих теоретических и экспериментальных психологических работ, сделавших его к середине 30-х гг. крупнейшим советским психологом. Анализ этой проблемы в книге «История развития высших психических функций» (части которой написаны в 1930 — 1931

гг., но опубликованы лишь в 1960 г.) Выготский начинает с того, что исследует остатки древних форм поведения, которые сохранились у современного человека, но включены в систему других (высших) форм поведения. Этот анализ (который сам Выготский сравнивает с исследованием психопатологии повседневной жизни Фрейда) проводится тем методом, который в современной лингвистике называется методом внутренней реконструкции. Из системы выделяются такие элементы, которые внутри этой системы представляют собой аномалию, но могут быть объяснены как остатки более древней системы. Например, в поведении современного человека, раскладывающего пасьянс, обнаруживается окаменевший пережиток той эпохи, когда бросание жребия было одним из важнейших способов решения наиболее трудных задач (в свете современных кибернетических моделей и идей теории игр этот описанный Выготским метод, игравший важнейшую роль в социальной и религиозной жизни древних обществ, можно рассматривать как средство ввести случайный элемент в систему, действующую согласно жестко детерминированным правилам, что является наилучшей стратегией при игре с неполной информацией). В качестве двух других аналогичных архаизмов Выготский анализирует мнемотехнические приемы (например, завязывание узелка на платке, сохранившийся у современного человека, и счет на пальцах, восходящий к одному из древних культурных достижений человека). Во всех этих случаях и в других, им подобных, человек, который не может овладеть своим поведением непосредственно, прибегает к внешним знакам, которые помогают ему управлять поведением. Выготский указывает, что сигнализация, лежащая в основе этих явлений, имеется не только у человека, но и у животных, но для поведения человека и для человеческой культуры характерно употребление не просто сигналов, а знаков, служащих для управления поведением. При этом Выготский выделил особо именно ту систему знаков, которая сыграла наиболее важную роль в развитии человека, — язык (психологическому анализу языка позднее была посвящена наиболее известная монография Выготского «Мышление и речь»). Напоминая в этой связи о римском делении орудий на три категории: «instrumentum mutum — немое, неодушевленное орудие, instrumentum semivocale — обладающее полуречью орудие (домашнее животное) и instrumentum vocale — обладающее речью орудие (раб)», Выготский замечает: «Для древних раб был самоуправляющимся орудием, механизмом с регуляцией особого типа» (Л. С. Выготский, Развитие высших психических функций, М., 1960, стр. 117). Подобные идеи Выготского о роли знаков в управлении поведением на несколько десятилетий опережали современную ему науку, делая его предшественником современной кибернетики — науки об управлении, связи и информации — и семиотики — науки о знаках. Для человеческой культуры (и в частности, для индивидуального культурного развития) существенно не столько наличие внешних знаков, управляющих поведением, сколько постепенное превращение этих внешних знаков во внутренние, что также впервые было установлено Выготским (в частности, в монографии «Мышление и речь», впервые напечатанной в 1934 г. и переизданной в книге: Л. С. Выготский

Избранные психологические исследования, М., 19те). исходя из работ Выготского, можно наметить следующую схему развития способов управления человеческим поведением: 1) команды, материализованные вне человека и исходящие не от него (например, приказы родителей ребенку); 2) команды, материализованные вне человека, но исходящие от него самого (изученная Выготским «эгоцентрическая» речь детей, находящая параллель и в некоторых обществах, где коллективный монолог или эгоцентрическая речь взрослых сохраняется как пережиточная форма общественного поведения); 3) команды, которые формируются внутри самого человека благодаря превращению внешних знаков во внутренние (например, внутренняя речь, которую Выготский описал как «эгоцентрическую» речь, перешедшую внутрь человека; этапом, непосредственно предшествующим внутренней речи, является произносимая вслух речь ребенка перед засыпанием, обязательным условием которой, в отличие от эгоцентрической речи в коллективе, является отсутствие слушателя — именно поэтому речь перед засыпанием была исследована с помощью магнитофонных записей лишь в последние годы (см.: H. R. Weir, Language in the crib, The Hague, 1962). С этой точки зрения обучение может быть описано в кибернетических терминах как переход команд вовнутрь или как формирование в человеке программы. В статьях и лекциях 30-х гг., посвященных анализу восприятия, памяти и других высших психических функций, Выготский показывает, что эти функции в раннем возрасте еще не управляются самим человеком. Восприятие у взрослого человека может быть описано как перевод на язык эталонов, хранящихся или формируемых в памяти; в раннем возрасте не сформировался ни сам язык эталонов, ни правила (программа) перевода на него. Если управление восприятием, вниманием и памятью отсутствует у детей до определенного возраста, то программное управление эмоциями (аффектами) отсутствует и у многих взрослых (ср. различные практические психологические системы, начиная с древнеиндийских, цель которых состоит в выработке такого управления). Эти идеи, хотя они изложены в работах Выготского в терминах, отличных от использованной выше кибернетической терминологии, имеют самое прямое отношение к важнейшим обсуждаемым в кибернетической литературе последних лет проблемам обучения и — шире — сравнения машины и мозга.

Большой цикл работ Выготского, экспериментально выполненных и написанных в 30-х гг., посвящен проблемам развития и распада высших психических функций, которые он исследовал диахронически (в их истории). В связи с этим Выготский исследует проблемы детской психологии, в том числе детского творчества, снова обращаясь к проблеме творчества, занимавшей его в первые годы научной деятельности, а также обучения, педагогики, педологии, дефектологии; в каждой из этих областей он делает крупные открытия. Особую ценность представляет данный им анализ соотношения языка и интеллектуальной деятельности в развитии ребенка (и в развитии человека в сравнении с животным). Выготскому принадлежит заслуга открытия принципиального различия между комплексными значениями слов, характерными для детской речи, но пережиточно сохраняющимися и в

языке взрослых, и понятийными значениями, которые формируются у ребенка лишь на более позднем этапе его развития, постепенно преобразуя первоначально сложившиеся комплексные значения. Это различие имеет принципиальное значение также и для понимания разницы между семантикой поэтической речи и научным языком, и в особенности языком формализованных точных наук. Особую ценность для теории обучения и для общей семиотики представляет гипотеза Выготского, по которой осознание родного языка (усвоенного бессознательно) и начало формирования понятийного мышления относятся ко времени, когда ребенок усваивает другую знаковую систему — письменный язык (или иностранный язык), а затем знаковые системы арифметики и других наук. Характерное для многих работ Выготского предвосхищение позднейших научных открытий сказалось в данной им оригинальной трактовке проблемы языка и интеллекта у животных, где он не только оценил работы по языку пчел, тогда еще не нашедшие признания у лингвистов, но и высказал подтвердившуюся позднее гипотезу о возможности *выработки* у обезьян знаков-жестов; в этом отношении его нельзя не признать одним из ученых, предвосхитивших выводы новой науки — зоосемиотики.

Для исследования занимавшей его в последние годы жизни проблемы структуры сознания Выготский широко использовал данные дефектологии и психологии, которыми, как и смежными областями медицины и экспериментальной психологии, он овладел настолько профессионально, что введенный им тест получил в мировой литературе его имя. Исходя из гипотезы, по которой при распаде сознания обычно на первый план выступают низшие (более примитивные) функции и центры, и из результатов обширной клинической работы, Выготский предложил оригинальную концепцию локализации мозговых поражений (в том числе и афазий — расстройств речи), позволяющую «наметить путь, ведущий от очаговых расстройств определенного рода к специфическому изменению всей личности в целом и образа ее жизни». (Л. С. Выготский, Психология и учение о локализации. — Сб. «Первый всеукраинский съезд невропатологов и психиатров. Тезисы докладов», Харьков, 1934, стр; 41). Классическим образцом анализа интеллектуальных речевых расстройств с точки зрения социальной психологии является статья Выготского о нарушении понятий при шизофрении, в которой показано, как при распаде высших форм логического понятийного мышления возникают структуры, напоминающие ранние или архаичные формы комплексного мышления. Исследование комплексного мышления и его пережитков в детской речи и в патологии представляет собой важную сторону психологических и лингвистических этюдов Выготского, которому удалось избежать того ошибочного интеллектуализирования (и логизации) языка и личности, которое распространилось в последующие годы у многих авторов (отчасти и здесь можно наметить связь последних работ Выготского с его наиболее ранними трудами). Исследование структуры личности и соотношения интеллекта и аффекта занимало Выготского в последние годы его жизни, когда он работал над трудом об учении о страстях у Спинозы (написанные части этой работы, представляющей интерес и

для истории философии, относятся прежде всего к Декарту).

Ранняя смерть оборвала жизнь этого ученого с чертами гениальности, оставившего по себе неизгладимый след в целом комплексе социальных и биологических наук о человеке (психологии психиатрии, дефектологии, педагогике, педологии, лингвистике литературоведенин), в том числе и в таких, которые при его жизни еще не существовали (психолингвистика, семиотика, кибернетика). Посмертно (в 1934 — 1935 гг.) был напечатан целый ряд работ Выготского, имеющих первостепенное значение (в том числе «Мышление и речь» и сборник статей Выготского «Умственное развитие детей в процессе обучения»). После 1956 г. появляются «здания его работ и исследования о нем, и становится все более отчетливым его огромное влияние на всю психологическую науку в нашей стране. После выхода в свет в 1962 г. американского издания перевода книги «Мышление и речь» Выготский быстро получает признание как один из крупнейших психологов первой половины XX в. Об этом свидетельствуют такие высказывания, как, например, характеристика профессора психологии Лондонского университета Бернстейна, указавшего, что продолжение работ Выготского, наметившего путь к объединению биологических и социальных исследований, может иметь для науки не меньшее значение, чем расшифровка генетического кода.

См. о Л. С. Выготском:

А. Н. Леонтьев и А. Р. Лурия. Психологические воззрения Л. С. Выготского. — Л. С. Выготский, Избранные психологические исследования, М., 1956, стр. 4 — 36.

В. Н. Колбановский, О психологических взглядах Л. С. Выготского. — «Вопросы психологии», 1956, № 5, стр. 104 — 133.

Jerom S. Bruner, Introduction to: L. S. Vygotsky, Thought and Language, Cambridge, Mass., 1962.

J. Plaget, Comments ton Vygotsky's critical remarks concerning. — «The Language and Thought of the Child», Cambridge, Mass., 1062.

U. Weinreich, Review: «Thought and Language» by Ь. S. Vygotsky». — «American Antropologist», 65, 1963, № 6, pp. 1401 — 1404.

С. Сендерович, Функциональный анализ искусства. — «Вопросы литературы», 1966, № 3, стр. 209 — 215 (рецензия на первое издание книги «Психология искусства»).

Лейтмотивом сквозь все научное творчество Выготского проходит его интерес к слову и к знаку, к соотношению интеллекта и аффекта, личности и коллектива. Поэтому его монография «Психология искусства», посвященная именно этим проблемам на материале искусства слова, представляет большой интерес не только сама по себе, но и как звено в развитии творчества этого большого ученого.

В основу первого издания «Психологии искусства» лег машинописный текст книги, подготовленный к печати Выготским. При редактировании в тексте были сделаны незначительные сокращения за счет не имеющих принципиального значения цитат.

При подготовке второго издания текст был сверен с обнаруженной Н. И. Клейманом в архиве С. М. Эйзенштейна беловой машинописной рукописью с авторской правкой Выготского. В комментарий ко второму изданию включены примечания Выготского; они выделены звездочкой.

Текст монографии о «Гамлете» сверен с рукописными тетрадями Л. С. Выготского.

Составитель и издательство приносят искреннюю благодарность Ю. Н. Попову и Н. А. Сверчкову, проделавшим большую работу при подготовке первого издания.

[1] *«Три.; литературных исследования — о Крылове, о Гамлете...».* — Раннее исследование Выготского «Трагедия о Гамлете, принце Датском, В. Шекспира» сохранилось в его архиве в двух вариантах: 1) чернозем, датированном 5 августа — 12 сентября 1915 г. (с указанием места написания — Гомель) и 2) беловом, с датой 14 февраля — 28 марта 1916 г. (и указанием места написания — Москва). В настоящем издании воспроизводится текст белового варианта. — *14.*

[2]* Напечатаны: в «Летописи» Горького за 1916 — 1917 гг. о новом театре, о романах Белого, о Мережковском, В. Иванове и др.: в «Жизни искусства» за 1922 г.; о Шекспире: в «Новой жизни» за 1917 г.; об Айханвальде: в «Новом пути» за 1915 — 1917 гг. — *14.*

[3]* Ср.: А. М. Е влахов. Введение в философию художественного творчества, т. III, Ростов-на-Дону, 1917. Автор заканчивает рассмотрение каждой системы и заканчивает каждую из шести глав своего тома подглавкой-выводом: «Необходимость эстетико-психологических предпосылок». — *15.*

[4]* Сходным методом воссоздает 3. Фрейд психологию остроумия в своей книге «Остроумие и его отношение к бессознательному» (М., «Современные проблемы», 1925). Сходный метод положен и в основу исследования проф. Ф. Зелинским ритма художественной речи — от анализа формы к воссозданию безличной психологии этой формы. См.: Ф. Зелинский, Ритмика художественной речи и ее психологические основания («Вестник психологии», вып. 2 и 4, 1906), где дана психологическая сводка результатов. — *16.*

[5] *«...мы не интерпретируем эти знаки как проявление душевной организации автора или его читателей».* — В позднейших работах Л. С. Выготского была развита оригинальная теория управления человеческим поведением посредством знаков (см.: Л. С. Выготский, Развитие высших психических функций, М., 1960 (сборник исследований, написанных в 30-х гг., но впервые изданных в 1960 г.). Идеи, сформулированные Выготским в 30-х гг., созвучны современным представлениям о роли семиотических (знаковых) систем в человеческой культуре. Но и в современной семиотике и кибернетике, несмотря па специфическое для кибернетики внимание к проблемам управления, никто еще не подчеркивал управляющей роли знаковых систем с такой отчетливостью, как Выготский (см. о его работах в этой связи: V. I v a n o v, La semiotica e le scienze umanistiche. — «Questo e altro», 1964, № 6 — 7, p. 58; В. В. Иванов, Семиотика и ее роль в кибернетическом исследовании человека и коллектива. — Сб. «Логическая структура научного знания», М., 1965). - *16.*

[6] *«Мы пытаемся изучать чистую и безличную психологию искусства...».* — Сходная задача исследования модели художественного произведения, которая не зависит от индивидуальной психологии

читателя и автора, ставится и в новейших исследованиях, применяющих кибернетические представления (см., например, «Машинный перевод», «Труды Института точной механики и вычислительной техники АН СССР», вып. 2, М., 1964, стр. 372 (ср. там же сопоставление с теорией dhvani в древнеиндийской поэтике). — *16.*

[7] *«Моя мысль слагалась под знаком слов Спинозы...».* — Выготский до конца своей жизни продолжал изучать Спинозу, которому посвящена последняя его монография (об аффекте и интеллекте). — *17.*

[8]* Очень любопытно, что немецкие психологи говорят об эстетическом поведении, а не об удовольствии. Мы избегаем этого термина, который не может еще, при современном развитии объективной психологии, быть оправдан реальным содержанием. Однако знаменательно и то, что, когда психологи все еще говорят об удовольствии, они имеют в виду поведение, связанное с объектом искусства как с раздражителем (Кюльпе, Мюллер-Фрейенфельс и др.). — 2/.

[9] *«...искусство может сделаться предметом научного изучения... когда оно будет рассматриваться... как одна из жизненных функций общества...».* — Ср. опыт социологического исследования классического романа и современного «нового романа»: «Problemes d'une Sociologie du roman». Edition de l'Institut de sociologie, Bruxelles, 1963; См. также: Leo Kofler, Zur Theorie der modernen Literatur. Der Avantgardismus in soziologischer Sicht, Neuwied am Rhein, Berlin — Spandau, 1962; T h. W. Adorno, Ideen zur Musiksoziologie, «Klangfiguren (Miusikalische Schriften I)», Berlin und Frankfurt, 1959; T h. W. Adorn O, Einlettung in die Musiksoziologie, Frankfurt, 1962; M. Belianes, Sociologie musicale, Paris, 1981; A. Silbermann, Sociologie de la musique, Paris, 1951. — *23.*

[10] *«...научное рассмотрение искусства на основе тех же самых принципов, которые применяются для изучения всех форм и явлений общественной жизни».* — Из позднейших исследований советских авторов, посвященных социологии искусства, следует особенно отметить литературоведческие труды В. Р. Гриба, см.: В. Р. Гриб, Избранные работы, М., 1956. Интересны и работы Б. Асафьева в области музыковедения, начатые, в 20-е годы, см.: Б. В. Асафьев, Музыкальная форма как процесс, изд. 2, Л., 1963; ср. И. И. Соллертинский, Исторические этюды, Л., 1963, и др. — *23.*

[11]* Социальные механизмы в нашей технике не отменяют действия биологических и не заступают их места, а заставляют их действовать в известном направлении, подчиняют их себе, подобно тому как биологические механизмы не отменяют законов механики и не заступают их, а подчиняют их себе. Социальное надстраивается в нашем организме над биологическим, как биологическое над механическим, — *26.*

[12] *«...на долю личного авторского творчества следует отнести... перенесение одних традиционных элементов в другие системы».* — Применительно к творчеству таких поэтов, как Пушкин, роль литературной традиции отчетливо выявлена объективными методами благодаря статистическому исследованию русского стиха, показавшему зависимость каждого поэта от действующих стихотворных норм его времени, см. в особенности: Б. В. Томашевский, О стихе, Л., 1929; Г. А.

Шенгели, Трактат о русском стихе, М. — Пг., 1923; К. Тарановски, Руски двоеделни ритмови, Београд, 1953, а также серию статей А. Н. Колмогорова и его сотрудников: А. Н. Колмогоров, А. М. Кондратов. Ритмика поэм Маяковского. — «Вопросы языкознания», 1962, № 3; А. Н. Колмогоров, К изучению ритмики Маяковского. — «Вопросы языкознания», 1963, № 4; А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров, О дольнике современной русской поэзии. — «Вопросы языкознания», 1963, № 4, и 1964, № 1; ср. также М. Л. Гаспаров, Статистическое обследование русского трехударного дольника. — «Теория вероятностей и ее применения», т. VIII, 1963, вып. 1; А. Н. Колмогоров, Замечания об исследовании ритма «Стихов о советском паспорте» Маяковского. — «Вопросы языкознания», 1965, № 3; А. Н. Колмогоров, О метре пушкинских «Песен западных славян». — «Русская литература», 1966, № 1; С. П. Бобров, Опыт изучения вольного стиха пушкинских «Песен западных славян». — «Теория вероятностей применения», т. IX, 1964, вып. 2; С. П. Бобров, К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян». — «Русская литература», 1964, № 3; М. Л. Гаспаров, Вольный хорей и вольный ямб Маяковского. — «Вопросы языкознания», 1965, № 3; М. Л. Гаспаров, Античный триметр и русский ямб. — Сб. «Вопросы античной литературы и классической филологии», М., 1966; В. В. Иванов, Ритм поэмы Маяковского «Человек», «Poetics. Poetyka. Поэтика», П, The Hague — Paris — Warszawa, 1966; В. В. Иванов, Ритмическое строение «Баллады о цирке» Межирова, там же; К. Тарановский, Основные задачи статистического изучения славянского стиха, там же; К. Тарановски, Методе и задаци савремене науке о стиху као дисциплине на гравици лингвистике и истрије књижевности. — «III Меhунагорни конгрес слависта», Београд, 1930; К. Тарановски, Руски четверостопни јамб у првим двема деценијама XX века. — «Јужнословенски филолог», XXI, 1955 — 1956; К. Тарановский, Стихосложение Осипа Мандельштама (с 1908 по 1925 гг.). — «International Journal of Slavic linguistics and poetics», V, 1962; К. Тарановски и, О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики. — «American contributions to the Fifth International congress of slavists», Sofia, 1963, The Hague, 1983; K. Taranovski, Metrics. — Сб. «Current trends in linguistics». I. Sowiet and East European linguistics, The Hague, 1963. — 30

[13*] За основу исследования, за его исходную точку объективно аналитический метод берет *различие,* обнаруживающееся между эстетическим и неэстетическим объектом. Элементы художественного произведения существуют до него, и их действие более или менее изучено. Новым для искусства фактом является способ построения этих элементов. Следовательно, именно в различии художественной структуры элементов и внеэстетического их объединения ключ к разгадке специфических особенностей искусства. Основной способ исследования — сравнение с внехудожественным построением тех же элементов. Вот почему предметом анализа служит форма; она и есть то, что отличает искусство от неискусства: все содержание искусства возможно и как совершенно внеэстетический факт. — *39.*

[14] *«...Мышь когда-то обозначала — «вор»...».* — Имеется в виду

предполагаемое многими учеными сближение древнеиндийского mus «мышь» и глагола mus-ha-ti — «он ворует». — *47.*

[15] *«...этимологически слово «луна» обозначает нечто капризное..»* — Этимологически русское «луна» связано с корнем «светить» (ср. латинское lux «свет» и т. п.), ср. украинское луна — «отблеск, зарево» и т. п. — *47.*

[16] «...в *произведении искусства образ относится к содержанию, как в слове представление к чувственному образу или понятию».* — В терминологии более новых семиотических исследований можно говорить о соотношении знака, концепта этого знака (то есть смысла или понятия, выражаемого этим знаком) и его денотата (предмета или класса предметов, к которому он относится); под внутренней формой имеются в виду такие случаи, когда концепт некоторого знака (например, «вор») становится денотатом для другого знака (имеющего другой концепт — «мышь»), что особенно характерно для естественных языков. Ср.: А. Черч, Введение в математическую логику, М., 1960, стр. 19. Понятие внутренней формы было подвергнуто рассмотрению в трудах Г. Г. Шпета и А. Марта; см.: Г. Шпет, Внутренняя форма слова (Этюды и вариации на темы Гумбольдта), М., 1927 (ср. в особенности анализ эстетической проблематики внутренней формы в поэтическом языке на стр. 141 и след.); O. Funke, Innere Sprachform. Eine Einführung in A. Martys Sprachphilosophie, Reichenberg, 1924; А. Марти, О понятии и методе всеобщей грамматики и философии языка. — В кн.: В. А. Звегинцев (ред.), История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях, ч. II, М., 1965, стр. 12; анализ идей Гумбольдта в сравнении с современной наукой о языке дается в исследовании: N. Chomsky, Cartesian linigukstics, New York, 1966. Сопоставление структуры знака («символа») в языке и в искусстве было последовательно проведено в труде: E. Cassirer. Philosophic der symbolischen Formen, Berlin, Bd I — III, 1923 — 1929, а позднее — в исследовании: S. Langer, Philosophy in a new key, Cambridge, 1942, и в ряде работ по семантике и семиотике, в частности, в работах Ч. Морриса, см.: Рейдер (ред.), Современная книга по эстетике. Антология, М.,.1957; СП. Morris, D. Hamilton. Aesthetics, signes and icons. — «Philosophy and phenomenological research», 25, 1965, N 3; ср. E. Schaper, The art symbol. — «British Journal of Aesthetics», 1964, № 3. — *48.*

[17] *«...поэзия или искусство есть особый способ мышления...».* — Понимание искусства как способа познания, близкого к научному, особенно отчетливо проявилось в эстетических воззрениях Б. Брехта (и в его концепции «интеллектуального театра») и С. М. Эйзенштейна (в его концепции «интеллектуального кино» — см. в особенности статьи: С. М. Эйзенштейн, Перспективы. — См. Эйзенштейна, Избранные произведения, т. 2, М., 1964, стр. 35 — 44; За кадром, там же, стр. 283 — 296 и др.). Применительно к проблематике языка литературы вопрос о соотношении науки и искусства детально рассмотрен в последней книге Хаксли, см.: A. Huxley, Literature and science, London, 1963. — *48.*

[18] *«...двустишие Мандельштама».* — Последние две строки стихотворения О. Мандельштама, первые две строки которого стоят эпиграфом к седьмой главе книги Л. С. Выготского «Мышление и речь» (см. Л. С. Выготский, Избранные психологические исследования, М.,

1956, стр. 320; в этом издании источник, откуда взят эпиграф, не назван). Ввиду важности этого стихотворения для Выготского, о чем свидетельствуют указанные места двух его книг (первой и последней), текст стихотворения приводится полностью.

«Я слово позабыл, что я хотел сказать,
Слепая ласточка в чертог теней вернется,
На крыльях срезанных, с прозрачными играть.
В беспамятстве ночная песнь поется.

Не слышно птиц. Бессмертник не цветет.
Прозрачны гривы табуна ночного.
В сухой реке пустой челнок плывет.
Среди кузнечиков беспамятствует слово.

И медленно растет, как бы шатер иль храм,
То вдруг прокинется безумной Антигоной,
То мертвой ласточкой бросается к ногам.
С стигийской нежностью и веткою зеленой.

О если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,
И выпуклую радость узнаванья,
Я так боюсь рыданья Аонид,
Тумана, звона и зиянья.
А смертным власть дана любить и узнавать,
Для них и звук в персты прольется,
Но я забыл, что я хочу сказать,
И мысль бесплотная в чертог теней вернется.

Все не о том прозрачная твердит,
Все ласточка, подружка, Антигона...
А на губах как черный лед горит
Стигийского воспоминанье звона». — *65.*

[19*] На русском языке В. Жирмунский на примере стихотворения Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных» иллюстрирует главную мысль Т. Мейера. См. статью В. М. Жирмунского «Задачи поэтики» в сборнике «Задачи и методы изучения искусств» (Пг., «Academia», 11934, стр. 129 и дальше). — *168.*

[20] *«....истинное значение найденных формалистами знаков остранения...».* — Прием остранения (соответствующий «эффекту отчуждения» в эстетической теории Б. Брехта, см.: Б. Брехт, О театре, М., 1960), понимался В. Б. Шкловским и другими представителями формальной школы как способ уничтожения автоматизма восприятия. Этот прием мог бы быть осмыслен с точки зрения теории информации, позволяющей оценить количество информации в некотором сообщении. Сообщение, которое заранее полностью известно, не несет никакой информации (и поэтому воспринимается автоматически). Относительно возможностей применения теории информации к эстетике см.: А. А.

Moles, Theorie de l'information esthetique, Paris, 1958 (русский перевод: А. Моль, Теория информации и эстетическое восприятие, М., 1966): J. Dorfles, Communication and symbol in the work of art. — «The journal of aesthetes and art criticism», 1957; M. Porebski, Teoria informacji a badania nad sztuka, — «Esthetyka», rocznik 3, Warszawa, 1962, ss. 23 — 43; H. Frank, Grundlagen probleme der Informationsästhetik und erste Anwendung auf die mime pure, Stuttgart, 1959; R. Gunzenhäuser, Äesthetisches Mass und asthetische Iniformation, Hamburg, ;1962; M. Bense, Aesthetische Information (Aesthetica II), Krefeld und Baden-Baden, 1966; A. A. Moles, L'analyse des structures du message aux different's niveaux de la sensibilite. — «Poetyka», Warszawa, 1961, ss. 811 — 826; I. Fonagy, Informationsgehalt von Wort und Laut. in der Dichtung; ibid., S. 591 — 605; R. Abernathy, Mathematical linguistics and poetics; ibid., pp. 563 — 569; J. Levý, Teorie informace a literarni proces. — «Čecká literatura», XI, 1963, N 4, s. 281 — 307; J. Levý, Předbežne poznámky z informační analýze verše. — «Slovenská literatura», XI, 1964; N.Krasnova.K teorii informácie v literárney vede. — «Slovenská literatúra», XI, 1964; I. Trzynadlowski, Information theory and literary genres. — «Zagadnienia rodzajów literackich», 1961, I (6), pp. 41 — 45; M. Bense, Programmierung des Schönen. — «Allgemeine Texttheorie und Textästhetik», IV, Krefeld und Baden-Baden, 1950; M. Bense, Theorie der Texte. Bine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden, Köln, 1962; T. Todorov, Procédés mathématiques dans les études litteraires. — «Annales Economie, Sociétés, Civilisations», 1965, N 3; Joel E, Cohen, Information theory and music. — «Behavioral Science», № 7, 1962, № 2; R. C. Pincerton. Information theory and melody. — «Scientific American», vol. 94, 1966, à 2; И. И. Ревзин,

Совещание в г. Горьком, посвященное применению математических методов к изучению языка художественной литературы. — Сб. «Структурно-типологические исследования», М., 1962. — *79.*

[21] *«...проповедь заумного языка...».* — Необходимо отметить, что обращение к проблеме зауми в нашей поэтике 10 — 20-х гг. было сопряжено как с вниманием к параллельным экспериментам в творческой практике художников, так и с исследованием заумных элементов в фольклорных текстах, что в свою очередь повлияло на поэтическую практику Хлебникова, см.: R. Jakobson, Retrospect. — «Selected Writings», vol. IV, The Hague, 1966, pp. 639 — 670. В более общем виде здесь речь идет об исключительно актуальной для всего современного искусства проблеме бессмысленного («абсурдного») в театре, восходящей еще к Чехову (ср. «тарарабумбия» в «Трех сестрах») и на еще более ранних образцах, рассматриваемой в книге Выготского. Проблема заумного языка (в частности, в связи с вопросом об изоляции — см. ниже) может быть решена сходным образом и применительно к новейшей западной литературе: так, в наиболее крупном художественном произведении, язык которого близок к принципам зауми, — в «Finnegans Wake» («Похоронное бдение финнеганцев») Джойса — можно отметить такое же проникновение смысла в заумный язык, которое Выготский устанавливает на материале произведений русских футуристов. В современной лингвистике сходные проблемы решаются при исследовании грамматически правильных фраз, содержащих такие

слова, которые обычно не используются в грамматических конструкциях данного типа. В языке современной поэзии такие фразы часто строятся в особых стилистических целях, ср. у крупнейшего английского поэта Дилона Томаса такие временные конструкции, как «a grief ago» (букв. «печаль тому назад»), «all the moon long» («целую луну» — во временном смысле), «all the sun long» («целое солнце» — в таком же смысле). Подобные фразы с нарушением обычных для языка смысловых (в частности, временных) соотношений конструируются и теми современными языковедами, которые пытаются экспериментально и теоретически осмыслить проблему таких грамматически возможных фраз с необычным словарным составом, см.: N. Chomsky, Aspects of the theory of syntax, Cambridge, Mass., 1965. — 85.

[22*] А. Крученых в книге «Заумный язык» (М., изд. Всероссийского союза поэтов, 1925) приходит как раз к обратному выводу о судьбе заумного языка. Он констатирует «торжество зауми на всех фронтах». Он находит ее у Сейфуллиной, е Вс. Иванова, у Леонова, Бабеля, Пильняка, А. Веселого, даже у Демьяна Бедного. Так ли это? Факты, приводимые автором, убеждают нас скорее как раз в обратном. Заумь победила в *осмысленном тексте,* насыщаясь смыслом *от того места в тексте,* в котором заумное слово поставлено. Чистая заумь умерла. И когда сам автор «фрейдыбачит на психоаналитике» и занимается «психоложеством» — он не доказывает этим торжества зауми: он образует *очень* осмысленные сложные слова из сочетания двух далеких по смыслу слов-элементов. — 85.

[23] *«...эксперимент явно показывает ошибочность выдвинутых воззрений».* — Дальнейшее развитие формальной школы показало, что наиболее одаренные ее представители сами видели недостаточность одностороннего подхода к искусству, сказавшегося в некоторых из первых работ формалистов. В этом отношении показательна, например, статья Ю. Н. Тынянова и Р. О. Якобсона «Проблемы изучения литературы и язык» («Новый Леф», 1928, № 12, стр. 36 — 37), где отчетливо формулировалась необходимость связи литературоведческого анализа с социологическим: «Вопрос о конкретном выборе пути или, по крайней мере, доминанты может быть решен только путем анализа соотнесенности литературного ряда с прочими историческими рядами. Эта соотнесенность (система систем) имеет свои подлежащие исследованию структурные законы» (там же, стр. 37). Постепенное включение в сферу исследования семантических проблем, то есть изучения содержания вещи, отмечается в качестве характерной черты развития ученых, принадлежащих к формальной школе, автором наиболее полного исследования этой школы — В. Эрлихом (см.: V. Erlich, Russian formalism. History — Doctrine, ‘s-Gravenhage, 1954), где в этой связи особенно выделены статьи Р. О. Якобсона (R. Jakobson, Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak. — «Slavische Rundschau», VII, 1935, S. 357 — 374). Из более поздних литературоведческих исследований Р. О. Якобсона в этом плане особенно важны следующие разборы отдельных стихотворений на формальных и содержательных уровнях: R. Jakobson et C. Lévi-Strauss, «Les chats» de Charles Baudelaire. — «L'Homme», janvier — avril, 1962; Р. Якобсон,

Строка Махи о зове горлицы. — «International Journal of Slavic linguistics and poetics», III, 1960, стр. 1 — 20; Р. О. Якобсон, Структурата на последното Ботево стихотворение. — «Език и литература», XVI, 1961, № 2; ср. также: R. Jakobson, Linguistics and poetics. — «Style in Language», ed. T. A. Sebeok, New York, 1960; Р. Якобсон, Поэзия грамматики и грамматика поэзии, «Poetyka», Warszawa, 1960; R. Jakobson, B. Cazacu, «Analyse du poème Revedere de Mihail Eminesicu. — «Cahiers de linguistiques théoretiques et appliquées», 1962, N 1; R. Jakobson, «Przeslošć» Cypriana Norwida. — «Pamietnik literacki», 54, 1963, № 2; R. Jakobson, Language in operetion. — «Mélanges Alexandre Koyré», Paris, 1964; R. Jakobson, Der grammaitische Bau des Gedichts von B. Brecht «Wir sind Sie». — «Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung», Berlin, 1965; R. Jakobson, Selected Writingis, vol. III, The Hague, 1966. Как подчеркивал еще в 1927 г. Б. М. Эйхенбаум, исследование формы как таковой на протяжении первого же десятилетия развития формальной школы привело к исследованию функции этой формы, (см.: Б. М. Эйхенбаум, Теория «формального метода». — Б. М. Эйхенбаум, Литература. Теория. Критика. Полемика, Л., 1927, стр. 149 — 165). Близкий к этому функциональный подход был развит в работах Пражской школы, ср.: J. Mukařovsky, Strukturalismus v estetice a ve vede o literature, «Kapitoly z ceské poetiky», dil I, Praha, 2 vyd., 1948. Общий обзор проблем исследования структур и функций в современном литературоведении дается в статье: R. Wellek, Concepts of form and structure in twentieth century criticism. — «Neophilologus», LXVII, 1958, pp. 2 — 11; см. также R. Wellek and A. Warren, Theory of Literature, 4 ed.. New York (где специально рассматривается вопрос о роли исследования психологических структур в литературоведении); A. Aerol, Why structure in fiction; a note to social scientists. — «American Quaterly», X, 1958; см. также хрестоматии классических работ русской формальной школы — «Readings in Russian poetics», «(Michigan Slavic Materials», N 2, Ann Arbor, 1968; «Théorie de la litterature. Textes des formalistes russes», réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Paris, 1965, и примыкавшего к ней Пражского лингвистического кружка — «A Prague school Reader on Aesthetics, literary structure and style», ed. by P. Garvin, Washington, 1959. Опыт оценки наследий формальной школы дается в работах: V. Strada, Formalismo e neoformalismo. — «Questo e altro», 1964, N 6 — 7, pp. 51 — 56. Ср. также замечания в кн.: Ю. М. Лотман. Лекции по структурной поэтике, — «Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 160 («Труды по знакомым системам», вып. I). Тарту, 1964; В. В. Иванов и Р. Х. Зарипов, Послесловие. — В кн.: А. Моль, Теория информации и эстетическое восприятие, М., 1966; G. Genette, Structuralisme et critique littéraire. — «L'Arc», 26, 1965; A. Rossi, Sitructuralismo e analisi litteraria. — «Paragone. Rivista di arte figurativa e letteratura», 15, 1964, N 180; T. Todorov, L'héritage méthodologique du formalisme. — «L'homme», t. 5, 1965, N 1; A. Wierzbicka, Rosyjska szkola poetyki linguistycznej a jezoznawstwo strukturalne. — «Pamiętnik Literacki», LVI, 1965, s. 2. В последней из указанных статей проводится сопоставление работ примыкавших к Опоязу ученых и позднейших достижений структурной лингвистики. В настоящее время начато

плодотворное сближение работ, продолжающих те же традиции, и новейших методов изучения языка.

Движение от исследования формальной структуры текста к его семантической и исторической интерпретации может быть прослежено особенно наглядно на примере работ В. Я. Проппа по волшебной сказке; за первым исследованием, подробно анализировавшим структуру следования мотивов друг за другом в формальной схеме сказки (В. Я. Пропп, Морфология сказки, Л., 1928), последовала другая работа, дававшая социологическую интерпретацию структуры этой схемы и ее происхождения (В. Я. Пропп, Исторические корни волшебной сказки, Л., 1946); поэтому упреки в недостаточном привлечении семантической стороны могут возникнуть лишь при использовании первой работы без знакомства со второй (ср. дискуссию между В. Я. Проппом и К. Леви-Строссом в приложении к книге: V. Ja. Propp, Morfologia della fiaba, Torino, 1966. См. также A. J. Greimas, Sémanitique structurale, Paris, l966, стр. 192 — 221 (анализ модели Проппа и ее развитие). Относительно структурного анализа художественных фольклорных текстов, представляющих особо благоприятные условия для такого анализатор.: P. Bogatyrev und R. Jakobson, Die Folklore als besondere Form das Shaffants. — «Donum natalicium Schrijnen», Nijmegen-Utrecht, 1929, S. 900—913 (переиздано в кн.: R. Jakobson, Selected Writings, vol. IV. Slavic Epic Studies, The Hague, 1966). R. P. Armstrong, Content analysis in folkloristics. — «Trends in content analysis», Urbana, l959, pp. 151 — 170; I. A. Sebeok, Toward a statistical contingency method in folklore research. — «Studies in folklore», ed. W. Edson, Bloomington, 1957; C. Levi-Strauss, Anthropologie structurale, Paris, l968; C. Lévi-Strauss. La geste d'Asdiwal. — «Ecole pratique du Hautes Etudes», ann. 1958 — 1959, pp. 3 — 43; C. Lévi-Strauss, La structure et la forme. — «Cahiers de l'Institut de science économique appliquée. Recherches et dialogues philosophiques et économiques», N 29, mars, 1960, serie M, N 7, pp. 7 — 36; C. Lévi-Strauss, Analyse morphologique des contes russes. — «International Journal of Slavic linguistics and poetics», 1960, 3; ср. также: C. Lévi-Strauss, La pensée sauvage. Paris, 1962; C. Lévi-Strauss, Le cru et le cuit, Paris, 1964; J. Pouillon, L'analyse des mythes. — «L'homme», 1966, voh VI, cahier I; A. J. Greimas, La description de la signification et la mythologie comparee. — «L'homme», 1963, vol. 3. N 4. В 30-х гг. непосредственным продолжением работ формальной школы явились, с одной стороны, историко-литературные работы крупнейших ее представителей (прежде всего Ю. Н. Тынянова и Б. М. Эйхенбаума); с другой стороны, исследование романов Достоевского, предпринятое М М. Бахтиным (см.: М. М. Бахтин, Проблемы творчества Достоевского, Л., 1929, изд. 2, дополн., М., 1963) и ознаменовавшее собой новый шаг в анализе формальной и содержательной структуры романа (ср. также более позднюю его работу о Рабле: М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 1965). Постепенное вовлечение в сферу исследования семантики художественного произведения с сохранением всех важнейших достижений формального анализа составило отличительную особенность работ С. М. Эйзенштейна, где владение методами современной науки (в том числе и психологической) сочеталось

с глубоким внутренним проникновением в суть исследуемого произведения. В частности, благодаря этому Эйзенштейну (как и Выготскому в настоящей книге) удалось избежать увлечения чисто синтаксической стороной художественного произведения (то есть стороной, характеризующей лишь его внутреннюю структуру), свойственного многим теоретическим и практическим опытам в различных искусствах, относящимся к 20-м гг. Линия развития теоретических исследований здесь совпадает с ходом самого искусства, где на смену чисто формальным построениям все чаще приходят опыты их использования для выражения глубокой внутренней темы, отражающей исторический опыт (ср. хотя бы соответственно первые опыты атональной музыки и «Свидетеля из Варшавы» Шенберга; ранние вещи Пикассо и Брака эпохи зарождения кубизма и «Гернику» Пикассо, по времени написания — 1937 г. — близкую к Четвертой и Пятой симфониям Шостаковича, и т. д.). Суммарную характеристику этого пути на примере Пикассо дает сам Эйзенштейн, говоря о «Гернике»: «Пожалуй, трудно найти — разве что рядом с «Destios'ами» Гойи («Ужасы войны») — более полное и вопиющее выражение внутренней трагической динамики человекоунижения. Но интересно, что даже на путях к тому, что здесь явилось взрывом пафоса социального негодования боевого испанца, — связь Пикассо с экстазом подмечалась в отношении самого метода его уже на более ранних этапах работы. Там экстатический взрыв не совпадает еще с революционной сущностью темы. И не от темы рождался взрыв. Там — своеобразным слоном в посудной лавке — Пикассо топтал всего-навсего лишь «космически установленный ненавистный ему порядок вещей» как таковой. Не зная, куда бить в тех, кто повинен в социальном непорядке этого «порядка вещей», он бил по «вещам» и по «порядку», прежде чем в «Гернике» на мгновение «прозреть» — увидеть, где и в чем нелады и «первопричины» (С. М. Эйзенштейн, Неравнодушная природа. — Избранные произведения, т. 3, М., 1964, стр. 170). Следует заметить, что в кинематографической практике сходная концепция творчества Пикассо отражена в фильме Алена Рене «Герника», где осуществлен монтаж ранних вещей художника и фрагментов «Герники», объединяемых одной темой. См. также о «Гернике» Пикассо: J. Berger, The success and failure of Picasso. — «Penguin Books» 1966, pp. 164 — 170. — *85.*

[24] *«Этот элементарный гедонизм... составляет едва ли не самое слабое место в психологической теории формализма».* — Теория элементарного гедонизма, критикуемая здесь Выготским, была развита лишь в ранних работах В. Б. Шкловского и не может быть отнесена ко всем формалистам в целом. — *86.*

[25] *«Теория эта стара как мир и бесконечное число раз подвергалась самой решительной критике».* — Речь идет о различных теориях и мнениях, касающихся синэстетического восприятия отдельных звуковых единиц, их комплексов и т. д., а с другой стороны, их семантизации и — в более общем виде — семантизации всего звукового ряда поэтического произведения в целом. Научная постановка этих двух взаимосвязанных проблем (см. довольно полный их обзор в книге: P. Delbouille, Poesie et soinorités, Paris, 1961; см. также E. Brock, Der heutige Stand der

Lautbedeutungslehre. — «Trivium», 1944, № 3, S. 199) была невозможна до появления фонологии, структурных методов и затем применения математического аппарата теории информации. В 20-е годы научное изучение этих проблем только начиналось, а до тех пор их исследование велось без строгой методологии и обычно включало неправомерное обобщение — переход от наблюдений, касающихся ограниченных и специфических текстов (например, именно данного поэтического произведения) ко всей совокупности данного языка.

Более подробные данные об отмеченных разными авторами синэстетических реакциях на отдельные звуковые единицы — фонемы ср. в статье: С. М. Эйзенштейн, Вертикальный монтаж. — Избранные произведения, т. 2, М., 1964, стр. 200 и след., где приводится, между прочим, известный сонет Рембо, послуживший прообразом цитируемого Выготским замечания Бальмонта. Из русских поэтов новейшего времени особенно много попытками семантизации отдельных фонем занимался Хлебников (поэма «Зангези», многочисленные практические и теоретические опыты, см., например, «Собрание произведений Велемира Хлебникова», т. III, Л., 1931, стр. 325; «Зр-реет, рвет, рассекает преграды, делает русла и рвы» и т. п.). — *91.*

[26] *«...звуковая символика».* — См., между прочим, W. Wundt, Völkerpsychologie I, 1904. История проблемы — в указ. статье Дебруннера. Из новой литературы см.: E. Sapir, A study in phonetique symbolism. — «Journal of Experimental, Psychologie», 1929, 12 («Selected writings in language, culture and personalrty», Berkeley — Los-Angeles, 1951); G. L a Drière, Structure sound and meaning. — «Sound and poetry», ed. by N. Frye, New York, 1957, pp. 85 — 108; W. Kayser, Die Klangmalerei bei Harsdörffer, 2 Aufl., Göttingen, 1962; В. Н. Топоров, К описанию некоторых структур, характеризующих преимущественно низшие уровни в нескольких поэтических текстах. — «Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 181 (Труды по знаковым системам, II). Тарту, 1966. — *92.*

[27] *«...такие исследователи, как Нироп и Граммон...».* — Работы этих исследователей, представителей психологической эстетики, пользовались популярностью в те годы — см. реферат Влад. Шкловского, Сборники по теории поэтического языка, вып. I, Пг., 1916. — *92.*

[28] *«Звуки могут сделаться выразительными, если этому содействует стих».* — Относительно звуковой организации стиха см. статью: Е. Д. Поливанов, Общий фонетический принцип всякой поэтической техники, — «Вопросы языкознания», 1963, № 1, стр. 99 — 112 (ср. также исследования С. И. Бернштейна по звуковой структуре отдельных стихотворений и указанные выше работы Р. О. Якобсона). Особое значение имеют недавно изданные отрывки из работ по Поэтике Ф. де Соссюра, в которых показано, что звуковая организация стиха (во всяком случае, в поэзии на многих древних индоевропейских языках) определялась ключевым по смыслу словом, звуки которого повторялись в других словах текста (причем само это слово могло и не быть названо в стихотворении), см. «Les anagrammes de Ferdinand de Saussure». — «Mercure de France», 1964, II; ср. R. Jakobson, Selected Writings, vol. IV, The Hague, 1966, pp. 606 — 607; 680 — 686. В современной поэзии чаще

всего при сходном построении ключевое слово называется, ср. построенное на основе звуковой структуры ключевого слова «Воронеж» четверостишие О. Мандельштама: «Пусти меня, отдай меня, Воронеж — Уронишь ты меня иль проворонишь, Ты выронишь меня или вернешь — Воронеж — блажь, Воронеж — ворон, нож».

Концепция такой звуковой организации стиха, где звуки задаются ключевым словом, позволяет перейти от исследования звуковой инструментовки и звуковых повторов как таковых (изученных Андреем Белым, а позднее О. М. Бриком и другими теоретиками Опояза) к изучению связи этих повторов с темой данного стихотворения. Отдельное (ключевое) слово и здесь (как и в языке в целом) оказывается точкой пересечения звуковых и смысловых соотношений. — *92.*

[29] *«...ближайшие причины художественного эффекта скрыты в бессознательном...».* — Значение исследования бессознательных процессов в связи с кибернетическим изучением искусства в последнее время подчеркивается А. Н. Колмогоровым, ср.: А. Н Колмогоров, Автоматы и жизнь. — Сб. «Возможное и невозможное в кибернетике» М., ,1963. — *95.*

[30]* Надо заметить, что есть случаи, говорящие как раз обратное. Дети часто стыдятся своих игр перед взрослыми и скрывают их, даже если ничего непозволительного в них нет. Особенно, когда ребенок играет во взрослого, присутствие постороннего мешает ему и заставляет смущаться. Видимо, в этом черта сходства игры с позднейшими фантазиями и глубоко интимный корень игры. — *99.*

[31] *«...искусство оказывается чем-то вроде терапевтического лечения — ».* — Любопытной иллюстрацией этого круга мыслей могут послужить письма Р. М. Рильке того периода, когда он обсуждал возможность лечения с помощью психоанализа, указывая при этом, что лечение для него оказалось бы возможным только в том случае, если бы он никогда больше ничего не писал, — см. письма Эмилию фон Гебзаттелю от 24 января 1912 г. (Rainer Maria Rilke, Briefe, Wiesbaden, 1950, S. 349) и Лу Андреас-Саломе от того же числа (R. M. Rilke, Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914, Leipzig, 1933, S. 180). Пример художественной критики психоанализа, исходящий из аналогичной точки зрения, представляет последний цикл повестей Сэлинджера, главный герой которых — поэт Симур — погибает (заболевает неврозом и кончает с собой) после попытки пройти курс лечения психоанализом. В замысле Сэлинджера отчетливо противопоставлен психоанализ в его вульгаризованном эпигонском виде и поэтическое творчество, к представителям которого Сэлинджер относит самого Фрейда, но не его последователей (см. в особенности J. D. Salinger, Seymour-An Introduction и Raise High the Room Beaf, Carpenters. Русский перевод последней повести — в кн.: Дж. Д. Сэлинджер, Над пропастью во ржи; Выше стропила, плотники, М., 1965; о концепции Сэлинджера в целом, объясняющей и его отношение к психоанализу, см.: Е. В. Завадская, А. М. Пятигорский, Отзвуки культуры Востока в произведениях Дж. Д. Сэлинджера. — «Народы Азии и Африки», 1966, № 3). — *101.*

[32]* Если правы психоаналитики (Ранк, Закс), что в художественном произведении основа всегда исходит из общечеловеческого конфликта

(Макбет — *всякий* честолюбец), становится непонятным, почему же меняются столь быстро все формы искусства. Да и вообще взгляд психоанализа сводит форму, то есть специфику искусства, к украшению, к заманке, к Vorlust, то есть вместо решения проблемы отважно перескакивает через нее. — *102.*

[33] *«...бессознательное в искусстве становится социальным».* — Критические замечания в адрес психоанализа, отчасти сходные с возражениями Л. С. Выготского, позднее привели к существенному видоизменению психоаналитической концепции искусства, прежде всего в работах К. Г. Юнга, см.: C. G. Jung, Psychoanalyse und Dichtung; C. G. Jung, Gestaltungen des Unbewussten, Zurich, 1950; C. G. Jung, Seelenprobleme der Gegenwart, Zürich, 1946; M. Bodkin, Archetypical patterns in poetry, Oxford, 1934; см. также краткое изложение эстетических идей Юнга в книгах: М. Верли. Общее литературоведение, М., 1957, стр. 167 — 171; К. Гилберт, Г. Кун, История эстетики, М., 1960, стр. 596; Ch. Baudouin, L'œuvre de Jung et la psychologie complexe, Paris, 1963; об эстетике психоанализа см. также указанную выше антологию: М. Рейдер (ред.), «Современная книга по эстетике». Стремление к выходу за пределы фрейдовского пансексуализма характерно и для ряда других исследователей, пытавшихся исследовать язык, искусство и другие знаковые системы с точки зрения теории бессознательного, ср., в частности, E. Sapir, Selected writings in language culture and personality, Berkeley — Los-Angeles, 1951. — *113.*

[34] *«...создают... необходимую для эстетического впечатления изоляцию от действительности».* — Проблема изоляции, обсуждаемая в ряде мест данной книги, особенно остро встает в связи с характерным для разных видов искусства XX в. включением вещи как факта без ее трансформации в состав художественного произведения (ср. включение в картину кусков бумаги, афиши и т. п. у раннего Брака и Пикассо; использование газетной хроники в «киноглазе» у Дос-Пассоса; «кино-правду» у Дзиги Вертова (см. Дзига Вертов, Статьи, дневники, замыслы, М., 1966), и его новейших западных продолжателей я т. п. — *134.*

[35] *«...оно есть раньше всего действующее лицо не в силу того или иного характера, а в силу общих свойств своей жизни».* В экземпляре С. М. Эйзенштейна к этому месту на полях записано: «Верно и для комедии масок и для Елисаветинского театра». Замечание: «Маска? Комедия масок?» сделано С. М. Эйзенштейном и раньше и месту в Книге, где, речь идет о сравнении с шахматной фигурой. Интерес к театру масок у Эйзенштейна согласуется с освоением опыта этого театра в его фильмах от мексиканского замысла (маски на народном празднике) до 2-й серии «Ивана Грозного». Роль животных в басне могла заинтересовать Эйзенштейна также и в связи со «звериными» метафорами, используемыми при изображении людей в ранних его фильмах («Стачка», «Октябрь»). — *138.*

[36] *«...герой есть только шахматная фигура...».* — Понимание героя как шахматной фигуры, то есть как точки пересечения определенных структурных, соотношении, согласуется с аналогичным пониманием знака естественного языка в структурной лингвистике, начиная с Соссюра (Ф. де Соссюр, Курс общей лингвистики, М., 1933), и знака

формализованного языка в математике. Поэтому данная мысль представляет особый интерес для семиотического сравнения искусства с другими системами знаков. Сходную мысль (позднее Выготского) развивал Пропп в работе о морфологической структуре волшебной сказки, где герои сказки рассматриваются как точки пересечения функций. — *140.*

[37] *«...внутри нашей басни содержится логический порок».* К этому месту книги в экземпляре С. М. Эйзенштейна, часто писавшего заметки для себя на разных языках, на полях написано по-английски: «True to any art» («Верно по отношению к любому искусству»). — *144.*

[38]* Такую же роль «мораль» начала играть в целом ряде других произведений. Напомню очень поучительную для выяснения роль этого элемента морали «Домика в Коломне» Пушкина:

« — Да нет ли хоть у вас нравоученья.
— Нет... или есть: минуточку терпенья.
Вот вам мораль: по мненью моему,
Кухарку даром нанимать опасно;
Кто ж родился мужчиною — тому
Рядиться в юбку странно и напрасно.
Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду себе, что несогласно
С природой дамской. Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего». — *148.*

[39] *«...тот особый тон рассказчика...».* — Здесь для анализа басни используется теория «сказа», которая была в 20-х гг. разработана представителями формальной школы (прежде всего Б. М. Эйхенбаумом) и уже позднее М. М. Бахтиным в его анализе слова в художественном тексте (следует отметить, что и здесь теоретические достижения литературоведения шли рука об руку с практическими завоеваниями литературы, давшей в те годы непревзойденные образцы сказа в произведениях М. Зощенко, И. Бабеля и других писателей) — 8.

[40] *«...мы остановились на баснях Крылова...».* — В дополнение к старой литературе о Крылове, указанной в книге Выготского, см.: Н. Л. Степанов, Крылов. Жизнь и творчество, М., 1949; Н. Л. Степанов, Вступительная статья к книге «Русская басня XVIII и начала XIX века». Л., 1951; Н. Л. Степанов, Мастерство Крылова-баснописца, М., 1956. — *154.*

[41]* Замечательно, что на подобный факты наталкивались и люди, смотрящие с противоположной точки зрения на басню. Ср. у В. Водовозова:

Басня «Варана и Лисица» изображает ловкость и изворотливость лисы, которая выманивает сыр у глупой вороны. Ее нравственная мысль — показать, как бывает наказан тот, кто поддается на льстивые слова, — урок, очень практический и полезный неопытным людям. Но, с другой стороны, искусство льстеца здесь представлено так игриво, что нисколько не видно гнусности лжи. Лисица чуть ли не была права, обманывая ворону, которой вся вина состоит в одной ее глупости:

плутовка забавляет вас своею хитростью, и вы не чувствуете к ней ни малейшего презрения. Здесь смех, возбуждаемый глупой вороной, в ином случае был бы не совсем нравствен. Если над ней посмеется ребенок, сам наклонный ко лжи и лукавству, то цель басни вряд ли будет достигнута (стр. 72 — 73).

Басня «Тришкин кафтан» заключает на вид очень простой и забавный рассказ. Тришка обрезает рукава, чтобы залатать локти, обрезает фалды и полы, чтобы наставить рукава. Но если вы захотите объяснить, как следует, смысл этой басни, то вам придется обратиться к предметам, выходящим из круга детских понятий. Дитя скорей поймет, что Тришка был искусен в своем деле; применив же басню к детскому быту, мы лишим ее сатиры. («О педагогическом значении басен Крылова». — «Журн. Мин-ва нар. просв.», 1863, декабрь, стр. 74). — *155.*

[42] *«...и момент победы в одном плане означает момент поражения в другом».* В рукописи, принадлежавшей Эйзенштейну, к этому месту монографии Выготского Эйзенштейн записал: «Usual in a good construction» («Обычно так бывает при хорошем построении). — *155.*

[43] *«...крик петуха там оказывается уместным...».* — С точки зрения сравнительно-исторической мифологии пение петуха понимается прежде всего как древний мифологический символ, встречаемый у разных народов. Предлагаемая здесь эмоциональная его интерпретация не может объяснить происхождения этого символа, хотя и может оказаться правильной в применении к некоторым позднейшим случаям его употребления. — *166.*

[44] *«....секрет ...заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание».* — Относительно понимания термина «форма» см.. следующую главу, особенно стр. 240 — 241. Мысль Л. С. Выготского о противоречии между формой и содержанием вызвала большой интерес С. М. Эйзенштейна, подчеркнувшего все места книги, где идет об этом речь, в том экземпляре, который недавно найден в его архиве. — *186.*

[45] *«Основные элементы... новеллы, можно считать... уже выясненными...».* — Здесь и далее широко используются результаты исследования строения новеллы в работах представителей формальной школы. — *187.*

[46] *«Вот те четыре линии...».* — В настоящем издании рисунки 1 — 6 восстановлены по рукописи Выготского, найденной Н. И. Клейманом в архиве С. М. Эйзенштейна. См. стр. 516. — *189.*

[47] «...то *искусственное расположение слов, которое превращает их в стихи...».* — Та же самая мысль применительно к синтаксису в настоящее время может быть выражена в более точных терминах: во фразе, построенной по нормам обычного синтаксиса, запрещается такая расстановка слов, при которой грамматически непосредственно связанные друг с другом слова оказались бы отделенными друг от друга другими словами, с ними не связанными; этот запрет не соблюдается в поэтическом языке. — *190.*

[48] «...*так называемые отступления в «Евгении. Онегине» составляют, конечно, самую суть и основной стилистический прием построения всего романа, это его сюжетная мелодия».* — В связи с анализом отступлений в «Евгении Онегине» следует отметить, что в

художественной форме (в качестве аналогичных отступлений) их функция подробно обсуждается в романе Louis Aragon, La Mise à mort, Paris, ,1965. Сам роман Арагона построен как серия подобных отступлений, причем автор подчеркивает ориентацию на структуру «Онегина», обильно цитируемого в романе (в данном случае ориентация эта совмещена с возвратом к принципам сюрреалистской прозы и с возможным влиянием «нового романа»). См. также анализ Выготского романа «Евгений Онегин» на стр 280 — 299. — *191.*

[49] *«Так поступает исследователь стиха, когда ан хочет выяснить законы ритма...».* — Имеется в виду методика, продемонстрированная, в частности, в трудах Б. В. Томашевского и Г. А. Шенгели (и в последнее время развитая в работах А. Н. Колмогорова), где статистическое обследование ритмических типов слов обычного языка служит основой для выявления того, что является специфическим для данного поэта (например, когда исследуется отличие ямба данного поэта от «расчетного» или «идеального» ямба, который можно построить, исходя только из ритмических закономерностей языка и не привлекая никаких дополнительных данных). — *193.*

[50] Данное Выготским представление композиции новеллы в тексте представляет исключительный интерес для дальнейших опытов формализации моделей новеллы, которые могут опираться и на выработанные в современной лингвистике способы представления синтаксической структуры, различающие структуру с пересечением стрелок, соединяющих зависящие друг от друга слова, и структуру без такого пересечения (проективную). В этих терминах «непроективность» (то есть сложное переплетение эпизодов, при котором между событиями, связанными временными и причинно-следственными отношениями, вкрапляются эпизоды, с ними не связанные) характерна для таких произведений искусства XX века, как фильмы Феллини («8 1/2»), Бергмана («Земляничная поляна»), Алена Рене («Прошлым летом в Мариенбаде», «Война окончилась»), пьесы А. Миллера («После грехопадения»), романы Фолкнера. Следует заметить, что к последующим изданиям своих романов с особенно сложной композицией («The sound and the fury», «Absalom, Absalom!») сам Фолкнер прилагал описания «диспозиции» (в терминах Выготского). — *194.*

[51] *«...события в рассказе развиваются не по прямой линии...».* — Здесь Выготский фактически вводит различение реального времени и времени литературного, которое позднее было исследовано во многих работах, в частности посвященных творчеству авторов XX века; ср. в особенности близкий подход к этой проблеме в исследовании: G. Müller, Die Bedeutung der Zeit in der Erzählungskunst, Bonn, 1946; см. также: E. Staiger, Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, Zürich, 1939; G. Poulet, Etudes sur le temps humain, Edinburgh, 1949; Paris, 1950; Paris, 1964. Применительно к древнерусской литературе сходная проблема была недавно изучена в статьях Д. С. Лихачева. См.: Д. Лихачев, Время в произведениях русского фольклора. — «Русская литература», 1962, № 4, стр. 32 — 47. Его же, Эпическое время русских былин. — «Сборник в честь акад. Б. В. Грекова», М. — Л., 1952, стр. 55 — 63; его же, Из наблюдений над лексикой «Слова о полку Игореве». — «Известия

Отделения литературы и языка АН СССР», т. VIII, 1949, вып. 6, стр. 551 — 554; ср. В. В. Иванов, В. Н. Топоров, Славянские языковые моделирующие семиотические системы, М., 1965, стр. 188 и далее; В. В. Иванов, В. И. Топоров, К описанию некоторых кетских семиотических систем. — «Ученые записки Тартуского государственного университета». Труды по знаковым системам», т. II. Тарту, 1966, стр. 122; В. В. Иванов, Проблемы времени в науке и искусстве XX века. — «Симпозиум «Творчество и научный прогресс», Л., 1966, стр. 24; L. J.-P. Sartre, A propos de «Le bruit et la fureur»: la temporalité chez Faulkner. — «La Nouvelle Revue Française», 52, 1939, pp. 1057 — 1061; 53, 147 — 151 (английский перевод в сб. «William Faulkner, Three decades of criticism». New. York — Burlingame, 1.963, pp. 225 — 232). Близкое к идеям Выготского графическое представление структуры произведения, где события развиваются не по прямой линии, позднее дал Эйзенштейн, отметивший, что «классическими русскими примерами такого непоследовательного сказа могли бы служить: «Выстрел» Пушкина, начинающего сказ свой с середины, «Легкое дыхание» Ив. Бунина и бесчисленное количество других образцов» (С. М. Эйзенштейн, Неравнодушная природа. — Избранные произведения, т. 3, М., 1964, стр..311). В данном случае «Легкое дыхание» могло быть названо именно в связи с тем, что Эйзенштейн, друживший с Л. С. Выготским, хорошо знал его рукопись о психологии искусства. — *195.*

[52] *«... такой доминантой нашего рассказа и является... «Легкое дыхание».* — Вводимое здесь Выготским понятие доминанты является одним из важнейших понятий структурного языкознания и литературоведения, см. о нем: Б. М. Эйхенбаум, Мелодика стиха, Пг., 1922. — *202.*

[53] *«...показательным для эмоционального действия каждого произведения является та система дыхания...».* — В отличие от более ранних сочинений, где отмечалась связь дыхания с эстетическим восприятием (см.: G. Santayana, The sense of beauty. New York, 1896, p. 56), Л. С. Выготский стремился к экспериментальной проверке этой гипотезы. Однако результаты описываемых экспериментов не могут никак считаться окончательными. Одной из основных трудностей является трудность выделения тех механизмов, которые могут определить ритм дыхания в зависимости от совершенно различных факторов (эмоционального воздействия произведения, его синтаксической структуры и т. д.). — *206.*

[54] *«....король... при таком понимании превращается в героическую противоположность самого Гамлета».* — Эта мысль сформулирована в исследовании о «Гамлета», см. стр. 216. — *216.*

[55] *«...попытка уяснить некоторые особенности построения «Гамлета», исходя из техники и конструкции шекспировоской сцены...».* — Относительно сцены в шекспировском театре ср.: А. А. Смирнов, Шекспир Л. — М., 1963, стр. 35 и след. — *217.*

[56] *«Надо взять трагедию... в ее нерастолкованном виде...».* — Первую попытку Выготского взять «Гамлета» «в нерастолкованном виде» и взглянуть на пьесу «так, как она есть» и представляет его исследование о «Гамлете», публикуемое в настоящем издании. — *222.*

[57] *«Он полагает, что Шекспир... осложняет этот характер для того, чтобы он лучше подошел к... концепции фабулы».* — Относительно искусственных сторон построения шекспировских пьес ср.: Б. Л. Пастернак, Заметки к переводам шекспировских трагедий. — «Литературная Москва», М., 1956, стр. 799 — 800. — *225.*

[58] *«...сравнения саги о Гамлете с трагедией Шекспира».* — В новейшем шекспироведении подробно разработаны вопросы связи «Гамлета» Шекспира с его предтечами не только в саге о Гамлете, но и в трагедии Кида, см.: И. А. Аксенов, Шекспир, М., 1937, а также литературу о Шекспире, указанную ниже, в комментарии к ранней работе Выготского о «Гамлете». — *227.*

[59] *«...все события трагедии измерены во времени условном...».* — Здесь для анализа трагедии используется концепция сценического времени, отличного от житейского. Ср. сказанное выше по поводу анализа времени в новелле. — *228.*

[60] *«Бессмыслица отводится, как по громоотводу...».* — Анализ соотношения смысла и бессмыслицы в трагедии особенно важен для современной теории театра, где проблема сценического использования бессмыслицы поставлена пьесами Ионеско, Беккета, Олби (последний видит наиболее явного предшественника такого театра в Чехове, ср. «Три сестры»; еще более отдаленные истоки некоторых сторон «антитеатра» можно было бы искать у Аристофана). В анализе Выготского существенно то, что бессмыслица у Шекспира рассматривается как «громоотвод» для спасения смысла (в отличие от некоторых современных пьес, где это равновесие бессмыслицы и смысла нарушается в пользу бессмыслицы, что часто декларируется теоретиками антитеатра). — 235.

[61]* В последнее время из психологов проф. А. К. Борсук вновь выступил в защиту принципа экономии сил. «Эстетические переживания суть те и постольку, какие и поскольку обусловливаются входящим в их состав процессом ориентации, совершающимся в соответствии с принципом наименьшей траты сил». («Эстетическое» и «прекрасное» в освещении биопсихологии». — Сб. «Вопросы воспитания нормального и дефективного ребенка», М. — Пг., ГИЗ, 1924, стр. 3.1.) Но тогда геометрическая теорема доставляла бы высшее эстетическое наслаждение, не говоря уже о хорошо составленной деловой телеграмме. И почему эстетическое переживание вызывает такое волнение? — *254.*

[62] *«Это наивнейшее... рассуждение, может быть. и окажется верным в приложении к прозаическому расположению мыслей...».* — Это различие, в частности, относится к так называемому «актуальному членению» предложения, при котором на первое место выносится слово (или группа слов), играющее особую роль для говорящего. — 257.

[63] *«...противоположность чувств кажется ему необходимо присущей эстетическому впечатлению».* — Сочетание трагического и комического начал отмечается уже на самых ранних стадиях искусства, в частности, в смехе над смертью, ср. в особенности: В. Я. Пропп, Ритуальный смех в фольклоре. — «Ученые записки Ленинградского государственного университета», № 46, Л., 1939; P. Bogatyrev. Les jeux dans les rites funèbres en Russie subcarpatique. — «Le monde slave», N. S., III, 1926; R.

Jakobson, Medieval Mock Mysterv (The Old Czech *Unguentarius),* «Studia philologica et litteraria in honorem L. Sipitzer», Bern, 1968, p. 262; С. М. Эйзенштейн, Монтаж. — Избранные произведения, т. 2, М., 1964, стр. 364 — 366 (о мексиканском народном празднике «Дня смерти», снятом в незавершенном фильме Эйзенштейна); A. Dundes, Summoning deity through ritual fasting. — «The American Imago», vol. 20, 1963, N 3. p. 217. Семиотическая интерпретация смеха над смертью применительно к финалам шекспировских трагедий была дана в цитированной статье Пастернака, стр. 807. — 26-9.

[64] *«...катарсис».* — сходные идеи можно найти не только в древнегреческой поэтике (у Аристотеля), но и в древнеиндийской поэтике — в учении о расах. — *273.*

[65] *«Четырехстопный ямб».* — Более строгое определение ямба сводится к требованию, по которому, в случае, если слово приходится на сильный (четный) слог, ударение должно падать на сильный слог. См. о ямбе: А. Прохоров, Математический анализ стиха. — «Наука и жизнь», 1964, № 6, стр. 152 — 153. — 276.

[66] *«...точное разграничение двух понятий — размера и ритма...».* — В связи с анализом метра и ритма в последнее время ряд ученых высказывается против представления о ритме как только преобразовании метра. Ритм сам по себе оказывается активной силой, участвующей в построении всего произведения (см. К. Тарановский, Основные задачи статистического изучения славянского стиха. — Сб. «Poetica. Poetyka. Поэтика», II, The Hague — Paris — Warszawa, 1966). Так, например, в «Поэме конца» Марины Цветаевой, разные части которой написаны разными метрами (ямбом, хореем, дактилем, амфибрахием, дольником), господствует единый ритмический принцип организации, по которому переносами и ударениями выделяются два первых слога в строке, за которыми должны следовать безударные многосложные промежутки (или многосложные безударные части рифм в двухстопных метрах). Структура всей вещи определяется взаимодействием ритма в таком широком смысле и метра. — 277.

[67] *«Стихотворение построено на соединении двух крайних противоположностей».* — Аналогичный анализ фольклорных текстов, построенных на соединении противоположностей (например, весна и зима и т. д.; был дан во многих исследованиях А. А. Потебни; см., например, анализ украинской весенней песни: А. А. Потебня, Слово о полку Игореве. Объяснение малорусской песни XVI века, Харьков, 1914, стр. 215. — *281.*

[68] *«...настоящее искусство перерабатывает то впечатление, которое в него привносится».* — Эти идеи особенно существенны для оценки деформации пропорций в художественном изображении. Органичность диспропорционального изображения предметов подчеркивал в своих ранних статьях С. М. Эйзенштейн, писавший в этой связи: «Представление предмета в действительно (безотносительно) ему свойственных пропорциях есть, конечно, лишь дань ортодоксальной, формальной логике, подчиненности нерушимому порядку вещей. И в живопись и скульптуру периодически оно и неизменно возвращается в периоды установления абсолютизма, сменяя экспрессивность

архаической диспропорции в регулярную «табель о рангах» казенно устанавливаемой гармонии. Позитивистский реализм отнюдь не правильная форма перцепции. Просто — функция определенной формы социального уклада, после государственного единовластия насаждающего государственное единомыслие. Идеологическое униформирование, вырастающее образно в шеренгах униформ гвардейских лейб-полков...». — С. М. Эйзенштейн, За кадром. — Избранные произведения, т. 2, М., 1964, стр. 288. — *298.*

[69] *«В драме Чехова... устранены все те черты, которые могли бы... разумно мотивировать стремление трех сестер в Москву...».* — Предлагаемый анализ «Трех сестер» особенно важен с точки зрения проблемы сценического смысла и бессмыслицы (абсурда), актуальной для современного театра, см. (43). — 295.

[70] *«...двойственность актерской эмоции... дает право распространить и на театр формулу катарсиса».* — Данное толкование психологии актерской эмоции очень важно для преодоления получивших широкое хождение предрассудков, основанных на неверном толковании глубоких идей Станиславского. — *302.*

[71] *«Мир вливается в человека через широкое отверстие воронки...».* — Гипотеза о возможной связи физиологических предпосылок искусства с «принципом воронки» была в недавнее время вновь предложена Л. С. Салямоном, который считает, что «давно известное явление, получившее название «принципа воронки» или «принципа общего пути», может быть привлечено для объяснения некоторых предпосылок эмоционально-эстетической активности человека» (Л. С. Салямон, О возможных физиологических предпосылках эмоционально-эстетической деятельности человека. — «Симпозиум по комплексному изучению художественного творчества. Тезисы и аннотации», Л., 1963, стр. 20 и след.). Ср. также мысли А. А. Потебни о языке: А.А. Потебня, Из записок по теории словесности, Харьков, 1905, стр. 644 — *315*

[72] «Искусство есть социальное в нас...» — К этому, вероятно, месту относится сохранившийся в бумагах Выготского экскурс о связи искусства и морали: «В социальном отношении искусство оказывается сложным процессом уравновешивания со средой. Оно, как и биологическое (уравновешивание), рождается из неудобства и направлено к тому, чтобы это неудобство изжить; и только в социальной психологии раскрывается практическое значение искусства до самого конца. Его воспитательная роль вовсе не сводится к тому, чтобы оно служило известным моральным целям, и мы готовы вместе с Евлаховым признать «творчество как антиморальность» (А. Евлахов, Введение в философию художественного творчества, т. II, Варшава, 1912, стр. 122). Правильнее было бы сказать, что искусство находится в очень сложных отношениях с моралью, и есть все вероятия думать, что оно скорее и чаще вступает с ней в противоречие, чем идет с ней в ногу. Это объясняется самым существом той и другой области. Мораль — это то, что связано в нас уздой; в искусстве находит выход именно необузданное нашей природы: «Пора, наконец, сказать прямо и открыто: искусство не заключает в себе ничего благородного, ничего высокого в нравственном смысле, — напротив, в своей сущности оно есть

абсолютное отрицание всякой морали» (там же, стр. 190). Но к величайшему заблуждению приходит тот же автор, когда утверждает «творчество как антиобщественность». Он исходит при этом из того факта, что интересы у искусства и общества расходятся, и это расхождение он принимает за первоначальное и основное и склонен видеть корни искусства в индивидуальном творчестве. Но понимать так — значит понимать чрезвычайно наивно взаимоотношения искусства и жизни и не видеть той сложнейшей социальной функции, которую исполняет искусство. Оно, как сказал Плеханов, может быть прямо противоположно жизни и доставлять горожанину исключительную радость при созерцании пейзажа; оно может изживать именно не воплощенные в жизни и не нашедшие себе осуществления стороны нашего существа. Но и в этом оно всегда остаётся глубоко социальным».

Мысли о социальной функции искусства убедительно развиты Выготским в тексте книги. Что же касается того банального понимания связи искусства и морали, которое Выготский неоднократно критикует, то ссылка на Евлахова здесь более или менее случайна — с гораздо большим правом он мог бы сослаться на Кьёркегора, который детально разбирал проблему соотношения этического и эстетического и считал эти два пути вполне различными (та же проблема, постоянно волновавшая крупнейших русских поэтов, обсуждается во многих статьях Блока, в дневниках которого в этой связи упомянут и Кьёркегор, и в лучшей статье Цветаевой «Искусство при свете совести»). — *316*

[73] «Через сознание мы проникаем в бессознательное...». — Проблема соотношения сознательного и бессознательного применительно к искусству и другим видам творческой деятельности человека в настоящее время особенно внимательно изучается в связи с первыми опытами кибернетического исследования художественного творчества, ср. (21). В работах самого Выготского, написанных после данной монографии, этот же вопрос изучался на материале естественного языка и других высших форм психической деятельности, которые на определённом этапе автоматизируются (становятся бессознательными), а затем могут быть осознаны (то есть создаётся возможность управления этими бессознательными программами поведения), см.: Л.С. Выготский, Развитие высших психических функций, М., 1960. — *327*

[74] «... искусство у ребёнка...». — Проблема творческой психологии ребёнка и детского языка стала в центре внимания Выготского в 20-е и30-е годы. Именно в этой области им были написаны исследования, принесшие ему мировую известность, см. в особенности: Л.С. Выготский, Мышление и речь. — Избранные психологические исследования, М., 1956. — *329*

[75] «Без нового искусства не будет нового человека...». — Развитием программы исследований, намеченных в последних фразах книги, послужили некоторые из последующих работ Выготского, посвящённых роли знаков в управлении поведением, ср. (2). — *331*