

V. ИЗ НАСЛЕДИЯ ПРОШЛОГО

ВЫГОТСКИЙ Л.С.

ИСКУССТВО КАК КАТАРСИС⁹⁸

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

⁹⁸ Печатается по: Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1965. – С.255-281.

зависимости от того решения, которое мы дадим другим вопросам, стоящим в самом центре нашей проблемы. В искусстве актом чувственного восприятия только начинается, но, конечно, не завершается реакция, и потому психологию искусства приходится начинать не с той главы, которая имеет дело обычно с элементарными эстетическими переживаниями, а с других двух проблем – чувства и воображения. Можно даже прямо сказать, что правильное понимание психологии искусства может быть создано только на пересечении этих двух проблем и что все решительно психологические системы, пытающиеся объяснить искусство, в сущности говоря, представляют собой комбинированное в том или ином виде учение о воображении и чувстве. Надо, однако, сказать, что нет в психологии глав более темных, чем эти две главы, и что именно они подвергались в последнее время наибольшей переработке и наибольшему пересмотру, хотя до сих пор, к сожалению, мы не имеем сколько-нибудь общепризнанной и законченной системы учения о чувстве и учения о фантазии. Еще хуже обстоит дело в объективной психологии, которая сравнительно легко развивает схему тех форм поведения, которые соответствовали волевым процессам в прежней психологии и отчасти процессам интеллектуальным, но именно две эти области остаются для объективной психологии еще почти не разработанными. “Психология чувства, – говорит Титченер, – пока еще в широких размерах есть психология личного мнения и убеждения”⁹⁹. 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

⁹⁹ Э.Б.Титченер. Учебник психологии, ч. I. – М., “Мир”, 1914. – С.190. – Здесь и далее библ. описания приведены по оригиналу. – Прим. ред.

внимания 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”¹⁰⁰.

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, т.е. известно сознанию. Возможность бессознательности совершенно отпадает, таким образом, для чувства, ощущений и аффектов”¹⁰¹. 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”¹⁰².

Такого же мнения из психологов искусства держится Овсяннико-Куликовский, который противопоставляет чувство мысли отчасти потому, что чувство не может быть бессознательным. Он дает решение вопроса, близкое к мнению Джемса и противоположное мнению Рибо. Именно он утверждает, что у нас не существует памяти чувств. “Сперва нужно решить, – говорит он, – возможно ли бессознательное чувство, как

¹⁰⁰ Э.Б.Титченер. Учебник психологии, ч. I. – С.194-195.

¹⁰¹ З.Фрейд. Основные психологические теории в психоанализе. Сб. статей. – М., 1923. – С.135.

¹⁰² Там же. – С.136.

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”¹⁰³.

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

¹⁰³ Д.Овсянко-Куликовский. Собрание сочинений. Т. VI. – С.23-24.

психических актах преобладает превращение живой психической энергии в запасную»¹⁰⁴.

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»¹⁰⁵.

Эту же точку зрения принимали многие психологи искусства и, в частности, Овсяннико-Куликовский. Несмотря на то что в своих основных представлениях он исходит из принципа экономии сил как основного принципа эстетики, он должен был сделать исключение для чувства. По его словам, «наша чувствующая душа по справедливости может быть сравниваема с тем возом, о котором говорится: что с воза упало, то пропало. Напротив, душа мыслящая – это такой воз, с которого ничего не может упасть. Вся поклажа там хорошо помещена и скрыта в сфере бессознательного... Если бы чувства, нами переживаемые, сохранились и работали в бессознательной сфере, постоянно переходя в сознание (как это делает мысль), то наша душевная жизнь была бы такой смесью рая и ада, что самая крепкая организация не выдержала бы этого непрерывного сцепления радостей, горестей, обиды, злобы, любви, зависти, ревности, сожалений, угрызений, страхов, надежд и т.д. Нет, чувства, раз пережитые и 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»¹⁰⁶.

Для того чтобы подтвердить эту мысль, Овсяннико-Куликовский подробно показывает, что в нашей мысли господствует закон памяти, а в нашем чувстве – закон забвения, и за основу для своего рассмотрения берет самые яркие и высшие проявления чувства, именно аффекты и страсти... «Что аффекты и страсти представляют собою расходование душевной силы, это не может подлежать сомнению, равно как и то, что

¹⁰⁴ И.Г.Оршанский. Механизм нервных процессов. – СПб., 1898. – С.536-537.

¹⁰⁵ З.Фрейд. Основные психологические теории. – С.137.

¹⁰⁶ Д.Овсяннико-Куликовский. Собрание сочинений. Т. VI. – С.24-26.

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 – выступают 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”¹⁰⁷.

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, в котором Спенсер видел 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

¹⁰⁷ Д.Овсянико-Куликовский. Собрание сочинений. Т. VI. – С.27-28.

восприятия, выведение его из привычного автоматизма и что поэтический язык подчиняется правилу Аристотеля, который говорил, что он должен звучать, как чужестранный. Противоречие, которое существует между этим принципом, с одной стороны, и между теорией чувства как расхода душевной энергии – с другой, совершенно очевидно. Оно на деле привело к тому, что Овсяннико-Куликовскому, который захотел в своей теории сохранить оба эти закона, пришлось на деле разделить искусство на две совершенно различные области: на искусство образное и на искусство лирическое. Вполне справедливо Овсяннико-Куликовский выделяет художественное чувство из прочих общеэстетических чувств, но под этой художественной эмоцией понимает эмоции мыслей по преимуществу, т.е. эмоцию удовольствия, основанного на экономии сил. В противоположность этому он рассматривает лирическую эмоцию как эмоцию интеллектуальную и принципиально отличную от первой. Отличие это состоит в том, что лирика вызывает действительную настоящую эмоцию и, следовательно, должна быть выделена в особую психологическую группу. Но эмоция, как мы помним, есть расход энергии, и потому как же вяжется эта теория лирической эмоции с принципом экономии сил? Овсяннико-Куликовский совершенно правильно отделяет лирическую эмоцию от той или иной прикладной эмоции, которую эта лирика вызывает. В отличие от Петражицкого, который полагает, что боевая музыка, например, создана для того, чтобы вызывать в нас боевые эмоции, а церковное пение имело своей задачей вызывать эмоции религиозные, Овсяннико-Куликовский указывает, что дело происходит 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”¹⁰⁸.

Если примем это различие непосредственного эффекта искусства и его вторичного или прикладного эффекта – его действия и последствия, 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

¹⁰⁸ Д.Овсяннико-Куликовский. Собрание сочинений. Т. VI. – С.191-192.

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, лаконичное 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 ограничены. Бережливость распространяется еще на абсолютную величину затраты. Впоследствии, когда предприятие расширилось, значение расходов на содержание управления отступило на задний план. Теперь не придают больше значения тому, как велико количество издержек, если только оборот и доходы увеличились в значительной мере. Экономия в расходах была бы мелочной для предприятия и даже прямо убыточной»¹⁰⁹.

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

¹⁰⁹ З.Фрейд. Остроумие и его отношение к бессознательному. – С.210-211.

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 неприменимым 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 прилагательное предшествует существительному, и когда мы говорим “черная лошадь”, то это гораздо экономнее для внимания, чем если бы мы сказали “лошадь черная”, потому что в этом случае у нас непременно возникло бы известное затруднение, какой именно представить себе лошадь, когда мы еще не услышали определения ее цвета. Это наивнейшее с психологической точки зрения рассуждение, может быть, и окажется верным в приложении к прозаическому расположению мыслей, хотя и там оно скажется в фактах гораздо более серьезных. Что касается искусства, то здесь господствует как раз обратный принцип расхода и траты разряда нервной энергии, и мы знаем, что чем эта трата и разряд оказываются больше, тем потрясение искусством оказывается выше. Если мы припомним тот элементарный факт, что всякое чувство есть расход души, а искусство непременно связано с возбуждением сложной игры чувств, мы сейчас увидим, что искусство нарушает принцип экономии сил в своем ближайшем действии и подчиняется в построении художественной формы как раз обратному принципу. Наша эстетическая реакция прежде всего открывается нам как реакция не оберегающая, 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-Фрейнфельс 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 частей¹¹⁰.

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 твердо установленным, что художественное наслаждение не есть чистая рецепция, но требует высочайшей деятельности психики. Переживания искусства не воспринимаются душой, как куча зерен – мешком, скорее они требуют такого прорастания, какого требует семя на плодородной почве, и исследование психолога здесь способно только вскрыть те вспомогательные средства, которые для такого прорастания нужны, наподобие

¹¹⁰ См.: R.Muller-Freienfels. Psychologie der Kunst, Bd I. – S.242.

того, как прорастание семени требует теплоты, влажности, некоторых химических примесей и т.п.¹¹¹ 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”¹¹², 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.

¹¹¹ Ibid. – S.248.

¹¹² Христиансен. Философия искусства. – С.111.

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 различие, так сказать, в степени или в градусе, количественное, а не качественное различие, и в результате мы все же получаем концепцию искусства как настроения, возникающего из отдельных дифференциалов, и никак не можем понять, какая же существует связь между переживанием искусства и 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 поверхности нашей психики, потому что чувственный тон есть нечто неотделимое от самого ощущения, и хотя эта теория везде противопоставляет себя сенсуализму и указывает, что радость искусства совершается не в глазу и не в ухе, она все же не может указать достаточно точно того места, где эта радость совершается, и помещает ее чуть-чуть глубже глаза и уха и связывает ее с деятельностью, неотъемлемой от деятельности наших воспринимающих органов.

Гораздо сильнее и глубже 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 как раз из противоположной концепции чувства. Согласно этой теории чувства не пробуждаются в нас произведением искусства, как звуки клавишами на рояле, каждый элемент искусства не вносит в нас своего эмоционального тона, а дело происходит как раз наоборот. Мы изнутри себя вносим в произведение искусства, вчувствуем в него те или иные чувства, которые поднимаются из самой глубины нашего существа и которые, конечно же, не лежат на поверхности у самых наших рецепторов, а связаны с самой сложной деятельностью нашего организма. “Такова природа нашей души, – говорит Ф.Т.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 произвольного и бессознательного акта переходит со своим настроением в предмет. Эта 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 поднимаемся вместе с высокой линией и падаем вместе с опускающейся вниз, как мы сгибаемся вместе с кругом и чувствуем опору вместе с лежащим прямоугольником. Если отбросить чисто метафизические построения и принципы, которые Липпс привносит часто в свою теорию, и остаться только при тех эмпирических фактах, которые он вскрыл, можно сказать, что эта теория является несомненно очень плодотворной и в некоторой части непременно войдет в состав будущей объективной психологической теории эстетики. Вчувствование и есть с объективной точки зрения реакция, ответ на раздражение, и Липпс, когда утверждает, что мы вносим свои реакции в объект искусства, гораздо более прав, чем Христиансен, который полагал, что эстетический объект вносит в нас свои эмоциональные качества. Однако эта теория страдает не меньшими недостатками, чем предыдущая. Основным ее пороком является то, что она, в сущности говоря, не дает критерия для различения 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...»¹¹³.

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 угрожает опасность, это будет собственный аффект зрителя, который следует отличать от соаффекта¹¹⁴.

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 назовет соаффект ужаса Макбета и мук Отелло эмоциональным тоном этих образов – их эмоциональный тон совершенно другой, и, следовательно, эта теория оставляет без всякого внимания все соаффекты; напротив того, теория Липпса объясняет исключительно соаффекты, она может помочь нам понять, как мы путем симпатического вчувствования переживаем с Отелло или с Макбетом их страсти, но каким путем мы переживаем страх за Дездемону, которая еще беспечна и ни о чем не подозревает, – этого теория вчувствования не в состоянии нам пояснить. Мюллер-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

¹¹³ Э.Мейман. Эстетика. ч. II. Система эстетики. – С.149.

¹¹⁴ R.Muller-Freienfels. Psychologie der Kunst. Bd. I. – S.207-208.

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 другого¹¹⁵. 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”, т.е. оно останавливается и повышается именно на том месте, где есть налицо задержка, помеха, перерыв. Так, благодаря трагическим задержкам повышается ценность страдающего героя, а благодаря вчувствованию – и наша собственная ценность. “При виде душевного страдания, – говорит Липпс, – повышается не что иное, как именно это объективированное чувство самооценности; 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

¹¹⁵ См.: R.Muller-Freienfels. Psychologie der Kunst. Bd. I. – S.208-209.

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 разуместь под ним тот факт, что всякая эмоция обслуживается воображением и сказывается в целом ряде фантастических представлений и образов, которые служат как бы вторым выражением. С большим правом мы могли бы сказать, что эмоция помимо ее периферического имеет еще и центральное действие и что речь в данном случае должна идти именно об этом последнем. На этом основано исследование Мейнонга. 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 Витасек, 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 обнаружим некоторое сходство с рассматриваемым нами положением. Мы увидим, что и здесь с усилением фантазии как центрального момента эмоциональной реакции ее периферическая сторона задерживается во времени и ослабевает в интенсивности. Установленный школой Вундта в отношении времени и исследованиями проф. Корнилова в отношении динамики реакции – этот закон кажется нам применимым и здесь. Этот закон однополюсной траты энергии можно выразить так: нервная энергия

имеет тенденцию к тому, чтобы растрачиваться на одном полюсе – или в центре или на периферии; всякое усиление энергетической траты на одном полюсе немедленно же влечет за собой ослабление ее на другом. Это же самое в разрозненном виде открывают и отдельные исследования эмоции, и то новое, что мы хотим внести в понимание этого вопроса, сводится исключительно к собиранию этих разрозненных мыслей воедино и к подведению их под общий закон нашей реакции. По мнению Грооса, 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. Внутриорганические состояния, представляющие собой основу душевных движений, вероятно, так же задерживаются до известной степени тенденцией к продолжительности исходного представления, как у играющего в борьбу ребенка задерживается движение руки, готовой нанести удар”¹¹⁶.

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

¹¹⁶ К.Гроос. Душевная жизнь ребенка. – Киев, 1916. – С.184-185.

преобладающее значение имеет созерцание, для других – чувство, и наоборот.

Что это действительно так и что высказываемое нами предположение, весьма вероятно, вытекает из того, что психологи до сих пор не могли указать разницы, которая существует между чувством в искусстве и реальным чувством. Мюллер-Фрейнфельс сводит всю разницу к чисто количественным изменениям и говорит: “...эстетические аффекты суть *парциальные*, т.е. не стремящиеся к переходу в действие аффекты, которые, однако, несмотря на это, могут достигнуть самой высокой степени интенсивности чувств”¹¹⁷. 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 др. 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 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...”¹¹⁸.

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. Следо-

¹¹⁷ R.Muller-Freienfels. Psychologie der Kunst. Bd. I. – S.210.

¹¹⁸ Э.Геннекен. Опыт построения научной критики. – С.15.

вательно, 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 реакцию, в которой выражается как бы согласие или несогласие нашего организма с реакцией отправления отдельного органа. В эмоции как бы проявляется настоящая солидарность нашего организма. Очень хорошо это выражает Титченер, когда 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»”¹¹⁹. 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 трагедии¹²⁰, настолько противоположность чувств кажется ему необходимо присущей эстетическому впечатлению. В своем анализе трагического чувства он прямо указывает на двойственность как на его основу и показывает, что трагическое есть невозможная проблема, если ставить ее объективно, без психологического обоснования, именно потому, что основой трагического является двойственность подавленности и возбуждения¹²¹. 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

¹¹⁹ Э.Б.Титченер. Учебник психологии. Ч. 1. – С.198.

¹²⁰ См.: R.Muller-Freienfels. Psychologie der Kunst. Bd. I. – S.203.

¹²¹ Ibid. – S.227.

духовное преодоление глубочайшей боли возникает чувство триумфа, не имеющее себе равного»¹²².

На двойственность трагического впечатления указывает и Шильдер, как на основу этого переживания¹²³. 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 полезных движений; и мы увидим, что при совершенно противоположном умственном настроении существует сильное и непроизвольное стремление к выполнению движений совершенно противоположного свойства, хотя эти последние никогда не могли приносить никакой пользы»¹²⁴. «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»¹²⁵.

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

¹²² Ibid. – S.229.

¹²³ См.: P.Schilder. Medizinische Psychologie für Ärzte und Psychologen. – Berlin. 1924. – S.320.

¹²⁴ Ч.Дарвин. О выражении ощущений у человека и животных. – Спб., 1896. – С.26-27.

¹²⁵ Там же. – С.26-27.

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 подходим совершенно вплотную к тому понятию катарсиса, 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”¹²⁶.

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 Цедлера, 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

¹²⁶ Аристотель. Об искусстве поэзии. – М., 1957. – С.56.

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

Вот этот процесс мы и хотели бы определить словом *катарсис*. Мы могли бы показать то, что художник всегда формой преодолевает свое содержание, и мы нашли для этого блестящее подтверждение и в строении басни, и в строении трагедии. Стоит только рассмотреть психологическое действие отдельных формальных элементов, и мы сейчас увидим, что они как бы нарочно приспособлены для того, чтобы отвечать этой задаче. Так, например, Вундт с 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”¹²⁷.

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 Овсянко-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.

¹²⁷ В.Вундт. Основы физиологической психологии. Т. III. – С.209.

¹²⁸ Ф.Шиллер. Собрание сочинений. Т.6. – М., 1957. – С.326.

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

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

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