



Л. С. ВЫГОТСКИЙ

**ПСИХОЛОГИЯ
ИСКУССТВА**



Ростов-на-Дону
«Феникс»
1998

ББК 88
В92

Составитель, автор послесловия
доктор психологических наук,
профессор *М. Г. Ярошевский*

Комментарии
кандидата психологических наук *В. В. Умрихина*

Выготский Л. С.
В92 Психология искусства. Ростов н/Д: изд-во «Феникс»,
1998. — 480 с.

Предлагаемая читателю книга выдающегося русского психолога Л. С. Выготского написана в 1925 году и является первой попыткой отечественной психологии исследовать одну из самых сложных и загадочных областей человеческой деятельности — искусство. К сожалению, рукопись «Психологии искусства» долгие годы лежала неопубликованной. Однако увидев свет, сразу приковала к себе внимание специалистов и всех, кого интересуют вопросы искусства, была переведена на многие языки мира.

Хочется верить, что новая встреча с этой замечательной и необычной книгой не разочарует и современного читателя.

ISBN 5-222-00256-X

ББК 88

© Изд-во «Феникс», 1998



ПРЕДИСЛОВИЕ

... 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 ЗДАНИЙ, ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖИВОПИСИ И ТОМУ ПОДОБНОГО, ЧТО ПРОИЗВОДИТ ОДНО ТОЛЬКО ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО, И ТЕЛО ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ НЕ МОГЛО БЫ ПОСТРОИТЬ КАКОЙ-ЛИБО ХРАМ, ЕСЛИ БЫ ОНО НЕ ОПРЕДЕЛЯЛОСЬ И НЕ РУКОВОДСТВОВАЛОСЬ ДУШОЮ, НО Я ПОКАЗАЛ УЖЕ, ЧТО ОНИ НЕ ЗНАЮТ, К ЧЕМУ СПОСОБНО ТЕЛО И ЧТО МОЖНО ВЫВЕСТИ ИЗ ОДНОГО ТОЛЬКО РАССМОТРЕНИЯ ЕГО ПРИРОДЫ...

БЕНЕДИКТ СПИНОЗА

Этика, ч. III, теорема 2, схолия.

Настоящая книга возникла как итог ряда мелких и более или менее крупных работ в области искусства и психологии. Три литературных исследования — о Крылове, о Гамлете и о композиции новеллы — легли в основу моих анализов, как и ряд журнальных статей и заметок*. 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^б, к материалистически точному естественнонаучному знанию в обеих областях создала настоящую книгу.

С одной стороны, искусствоведение все больше и больше начинает нуждаться в психологических обоснованиях. С другой стороны, и психология, стремясь объяснить поведение в целом, не может не тяготеть к сложным проблемам эстетической реакции. Если присоединить сюда тот сдвиг, который сейчас переживают обе науки, тот кризис объективизма, которым они захвачены, — этим будет определена до конца острота нашей темы. В самом деле, сознательно или бессознательно традиционное искусствоведение в основе своей всегда имело психологические предпосылки, но старая популярная психология перестала удовлетворять по двум причинам: во-первых, она была годна еще, чтобы питать всяческий субъективизм в эстетике, но объективные течения нуждаются в объективных предпосылках; во-вторых, идет новая психология и перестраивает фундамент всех старых так называемых «наук о духе». Задачей нашего исследования и был пересмотр традиционной психологии искусства и попытка наметить новую область исследования для объективной психологии — поставить проблему, дать метод и основной психологический объяснительный принцип, и только.

Называя книгу «Психология искусства», автор не хотел этим сказать, что в книге будет дана система вопроса, пред-

* Напечатаны в «Детописи» Горького за 1916—1917 гг.; о новом театре, о романах Белого¹, о Мережковском², В. Иванове³ и др.: в «Жизни искусства» за 1922 г.; о Шекспире: в «Новой жизни» за 1917 г.; об Айхенвальде⁴: в «Новом пути» за 1915—1917 гг.



ставлен 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 Липпсом⁷ 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*, поисками его места в системе марксистской науки об искусстве. Здесь путеводной нитью служило нам то общеизвестное положение марксизма, что социологическое рассмотрение искусства не отменяет эстетического, а, напротив, настезь открывает перед ним двери и предполагает его, по словам Плеханова⁸, 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 не критические, 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 разра-

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



ботка 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 шири. 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 раздражителей*. Вместе с Геннекеном¹¹ мы смотрим на художественное произведение как на «совокупность эстетических знаков, направленных к тому, чтобы возбудить в людях эмоции» (1892), и пытаемся на основании анализа этих знаков воссоздать соответствующие им эмоции. Но отличие нашего метода от эстопсихологического¹² состоит в том, что мы не интерпретируем эти знаки как проявление душевной организации автора или его читателей. Мы не заключаем от искусства к психологии автора или его читателей, так как знаем, что *этого сделать на основании толкования знаков нельзя*¹³.

Мы пытаемся изучать чистую и безличную психологию искусства безотносительно к автору и читателю, исследуя только форму и материал искусства. Поясним: по одним

* Сходным методом воссоздает З. Фрейд⁹ психологию остроумия в своей книге «Остроумие и его отношение к бессознательному» (М.: Современные проблемы, 1925). Сходный метод положен и в основу исследования проф. Ф. Зелинским¹⁰ ритма художественной речи — от анализа формы к воссозданию безличной психологии этой формы. См.: Зелинский Ф. Ритмика художественной речи и ее психологические основания // Вестник психологии. 1906. Вып. 2 и 4 (где дана психологическая сводка результатов).



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

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

Задача настоящей работы существенно синтетическая. Мюллер-Фрейенфельс¹⁴ 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 к научной трезвости в психологии искусства, самой спекулятивной и мистически неясной области психологии. Моя мысль слагалась под знаком слов Спинозы,¹⁵ выдвинутых в эпиграфе, и вслед за ним старалась не предаваться удивлению, не смеяться, не плакать — но понимать.



**К МЕТОДОЛОГИИ
ВОПРОСА**

Глава I

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА ИСКУССТВА

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. Фехнер¹⁶ 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. Кюльпе¹⁷, 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 отношении (Verhalten)**, 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» (1908, с. 98).

Такого же мнения придерживается Фолькельт¹⁸: «Эстетический объект... приобретает свой специфический эсте-

* 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-Фрейсфельд и др.).



гический характер лишь через восприятие, чувство и фантазию воспринимающего субъекта» (F. Volkelt, 1900, S. 5).

В последнее время к психологизму начали склоняться и такие исследователи, как Веселовский¹⁹ (1906, т. 1, с. 222). И общую мысль довольно верно выразили слова Фолькельта: «... в основание эстетики была положена физиология» (1900, с. 192). «... Ближайшей, настоятельной задачей эстетики в настоящее время являются, конечно, не метафизические построения, а подробный и тонкий психологический анализ искусства» (там же, с. 208).

Противоположного мнения придерживались все столь сильные в последнее десятилетие в немецкой философии антипсихологические течения, общую сводку которых можно найти в статье Г. Шпета²⁰ (1923). 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 делала этот спор затяжным и оттягивала 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 Липпе, не избегли этой общей участи. В это время эстетика снизу, превратившись в ряд чрезвычайно примитивных экспериментов, всецело посвятила себя выяснению самых элементарных эстетических отношений и была бессильна подняться хоть сколько-нибудь над этими первичными и в сущности ничего не говорящими фактами. Таким образом, глубокий кризис как в одной, так и в другой отрасли эстетики стал обозначаться все ясней и ясней, и многие авторы стали сознавать содержание и характер этого кризиса как кризиса, гораздо более общего, чем кризис отдельных течений. Ложными оказались сами исходные предпосылки того и другого направления, принципиально научные основания исследования и его методы. Это сделалось совершенно ясно, когда кризис разразился в эмпирической психологии во всем ее объеме, с одной стороны, и в немецкой идеалистической философии последних десятилетий, с другой.



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

В области эстетики сверху все сильнее и сильнее начинает утверждаться сознание необходимости социологического и исторического базиса для построения всякой эстетической теории. Все яснее начинает сознаваться та мысль, что искусство может сделаться предметом научного изучения только тогда, когда оно будет рассматриваться как одна из жизненных функций общества в неотрывной связи со всеми остальными областями социальной 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. 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 эмпирической и позитивной, постольку марксистская теория искусства обнаруживает явные тенденции к тому, чтобы вопросы теоретической эстетики свести к психологии. Для Луначарского²¹ 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» (1923, с. 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 (т. е. данное общество, данный народ, данный класс) имеет именно эти эстетические вкусы и понятия, а не другие»* (Г. В. Плеханов, 1922а, с. 46). Итак, в различные эпохи общественного развития человек получает от природы различные впечатления, потому что он смотрит на нее с различных точек зрения.

Действие общих законов психологической природы человека не прекращается, конечно, ни в одну из этих эпох. Но так как в разные эпохи «... в человеческие головы попадает совсем неодинаковый материал, то не удивительно, что и результаты его обработки совсем не одинаковы» (там же, с. 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 антитеза 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 обуславливает то, что у него могут быть эстетические понятия и что дарвиново²² начало антитеза (гегелево²³ «противоречие») играет чрезвычайно важную, до сих пор недостаточно оцененную роль в механизме этих понятий. Но почему дан-



ный общественный человек имеет именно эти, а не другие вкусы; отчего ему нравятся именно эти, а не другие предметы — это зависит от окружающих условий» (там же, с. 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» (Г. В. Плеханов, 1922б, с. 74).

На примере Гюго²⁴, Берлиоза²⁵ и Делакруа²⁶ он показывает, как психологический романтизм эпохи породил в трех разнородных областях — живописи, поэзии и музыке — три различные формы идеологического романтизма (там же, с. 74—76). 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 (там же, с. 74).

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

Таким образом, на месте прежней вражды мы находим намечающиеся примирение и согласование психологического и антипсихологического направлений в эстетике, размежевание между ними области исследования на основе марксистской социологии. Эта система социологии — философия исторического материализма — меньше всего склонна, конечно, 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 изуче-



ния 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 соби́рание женщинами корней дикорастущих растений в жизни австралийского племени. А чтобы понять, скажем, менуэт, совершенно недостаточно знания экономики Франции XVIII столетия. Тут нам приходится иметь дело с танцем, выражающим собою *психологию непроизводительного класса...* Стало бытъ, *экономический «фактор»* уступает здесь честь и место *психологическому*. Но не забывайте, что само появление непроизводительных классов в обществе есть продукт его экономического развития» (там же, с. 63—64).

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

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 выявить разницу, отличающую психологию от идеологии.

С этой точки зрения становится совершенно понятной исключительная роль, которая выпадает на долю искусства как особой идеологической формы, имеющей дело с совершенно своеобразной областью человеческой психики. И

* 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.



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 затруднений 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 искусства²⁷. 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 Вундт²⁸, 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 ступки 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 про-



цесс. 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.

Бехтерев²⁹ утверждает: «... очевидно, что психология отдельных лиц не пригодна для уяснения общественных движений...» (1921, с. 14). На такой же точке зрения стоят и другие социальные психологи: Мак-Дауголл³⁰, Лебон³¹, Фрейд и другие, рассматривающие социальную психику как нечто вторичное, возникающее из индивидуальной. При этом предполагается, что есть особая индивидуальная психика, а затем уже из взаимодействия этих индивидуальных психологий возникает коллективная, общая для всех данных индивидуумов. Социальная психология при этом возникает как психология собирательной личности, на манер того, как толпа собирается из отдельных людей, хотя имеет и свою надличную психологию. Таким образом, немарксистская социальная психология понимает социальное грубо эмпирически, непременно как толпу, как коллектив, как отношение к другим людям. Общество понимается как объединение людей, как добавочное условие деятельности одного человека. Эти психологи не допускают мысли, что в самом интимном, личном движении мысли, чувства и т. п. психология 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. Челпанова³², 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 гово-



рится совершенно ясно о происхождении идеологии. Скорее, верна как раз обратная мысль, именно та, что индивидуальная (гезр. 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, т. е. социальной, как минералогия, химия и т. п., — значит не понимать основного утверждения Маркса, что «Человек есть в самом буквальном смысле ζῷον πολιτικόν*», не только животное, которому свойственно общение, но животное, которое только в обществе и может обособляться» (Соч., т. 12, с. 710). Считать психику отдельного человека, т. е. 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 антимарксистскими, если мы под наукой будем понимать не голый перечень фактов и каталогов зависимостей, а более крупно систематизированную область познания целой части мира.

Остается последний вопрос о генезисе идеологических форм. Есть ли подлинно предмет социальной психологии изучение зависимости их от социального хозяйства? Мне думается, что ни в какой мере. Это 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

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



продуктов социального творчества, вынужден в конечном счете обратиться к творчеству одного индивида (W. Wundt, б/м, б/г, с. 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 могут 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» (1921, с. 15). И в самом деле, прежняя точка зрения, будто существует принципиальное различие между процессами и продуктами народного и личного творчества, кажется ныне единодушно оставленной всеми. Сейчас никто не решился бы утверждать, что русская былина, записанная со слов архангельского рыбака, и пушкинская поэма, тщательно выправленная им в черновиках, суть продукты различных творческих процессов. Факты показывают как раз обратное: точное изучение устанавливает, что разница здесь чисто количественная; с одной стороны, если сказитель быliny не передает ее совершенно в таком же виде, в каком он получил ее от предшественника, а вносит в нее некоторые изменения, сокращения, дополнения, перестановку слов и частей, то он уже является автором данного варианта, пользующимся готовыми схемами и шаблонами народной поэзии; совершенно ложно то представление, будто народная поэзия возникает безыскусственно и создается всем народом, а не профессионалами — сказителями, петарями, бахарями и другими профессионалами художественного творчества, имеющими традиционную и богатую глубоко специализированную технику своего ремесла и пользующимися ею совершенно так же, как писатели позднейшей эпохи. С другой стороны, и писатель, закрепляющий письменный продукт своего творчества, отнюдь не является индивидуальным творцом своего произведения. Пушкин отнюдь не одиноличный 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 расчехнуть, что в каждом литературном произведении создано самим автором и что получено им в готовом виде от литературной традиции, мы очень часто, почти всегда, нашли бы, что на долю личного авторского творчества следует отнести только выбор тех или иных элементов, их комбинацию, варьирование в известных пределах общепринятых шаблонов, перенесение одних традиционных элементов в другие системы и т. п. 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...» (1925, с. 3). Поэтому интерментальная психология (интерпсихология) Тарда³³, как и социальная психология других 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» (В. М. Бехтерев, 1921, с. 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 психологий в эстетике падает так же, как различение между нормативной и описательной эстетикой, потому что, как совершенно правильно показал Мюнстерберг³⁴, историческая эстетика была связана с социальной психологией, а нормативная эстетика — с индивидуальной (G. Münsterberg, 1920).

Гораздо важнее оказывается различие между субъективной и объективной психологией искусства. Различие интроспективного метода в приложении к исследованию эстетических переживаний совершенно явно обнаруживается из отдельных свойств этих переживаний. По самой своей природе эстетическое переживание остается непонятным и скрытым в своем существе и протекании от субъекта. Мы никогда не знаем и не понимаем, почему нам понравилось то или иное произведение. Все, что мы придумываем для объяснения его действия, является позднейшим примышлением, совершенно явной рационализацией бессознательных процессов. Самое же существо переживания остается загадочным для нас. Искусство в том и состоит, чтобы скрывать искусство, как говорит французская пословица. Поэтому психология пыталась подойти к решению своих вопросов экспериментально, но все методы экспериментальной эстетики — и так, как они применялись Фехнером (метод выбора, установки и применения), и так, как они одобрены у Кюльпе (метод выбора, постепенного изменения и вариации времени) (см.: O. Külpe, 1906), — в сущности, не могли выйти из круга самых элементарных и простейших эстетических оценок.

Подводя итоги развитию этой методики, Фребес приходит к очень плачевным выводам (G. Frebes, 1922, S. 330). Таман³⁵ и Кроче³⁶ подвергли ее суровой критике, а последний прямо называл эстетической астрологией (см.: И. Таман, 1913; Б. Кроче, 1920).

Немногим выше стоит и наивный рефлексологический подход к изучению искусства, когда личность художника исследуется тестами вроде следующего: «Как бы вы посту-



пили, если бы любимое вами существо изменило вам?» (В. М. Бехтерев, 1924, с. 35). Если 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 предьявляет 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.: Э. Мейман, 1919). Самое понятие объективно психологической эстетики было бессмысленным и внутренне противоречивым сочетанием понятий и слов.

Тот кризис, который переживает сейчас всемирная психология, расколлот, грубо говоря, на два больших лагеря всех психологов. С одной стороны, мы имеем группу психологов, ушедших еще глубже в субъективизм, чем прежде (Дильтей³⁷ 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 хорей: «Замечено, что хорей... служит для выражения бодрых, плюсовых настроений (Мчатся тучи, выются 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. Рукавишников³⁸, лепить негра из белого мрамора» (М. С. Григорьев, 1924, с. 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 хорее, 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 Ермаковым³⁹: «В стихотворении «Зимняя дорога»... поэт, пользуясь размером грустным, *ямбическим* в повышенном по своему содержанию произведении, создает внутренний разлад, шемящую тоску...» (1923б, с. 190). На этот раз опровергнуть психологическое построение автора можно просто фактической ссылкой на то, что стихотворение «Зимняя дорога» написано чистым четырехстопным хореем, а вовсе не «грустным, *ямбическим* размером». Таким образом, те психологи, которые пытаются понять грусть Пушкина из его ямба, а бодрое настроение из его хорей, заблудились в этих ямбах и хорейях как в трех соснах и не учли того давно установленного наукой и формулированного Гершензоном⁴⁰ 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 kota за мышью (в «Графе Нулине»), встречу ангела с демоном — и пленного чижикиа...» (М. О. Гершензон, 1919, с. 17).

Без специального психологического исследования мы никогда не поймем, какие законы управляют чувствами в художественном произведении, и рискуем всякий раз впасть в самые грубые ошибки. При этом замечательно то, что и социологические исследования искусства не в состоянии до конца объяснить нам самый механизм действия художественного произведения. Очень много выясняет здесь «начало аптитезы», которое, вслед за Дарвином, Плеханов привлекает для объяснения многих явлений в искусстве (Г. В. Плеханов, 1922, с. 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 недостижимым образцом» (К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 12, с. 736—737).

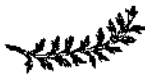
Вот совершенно точная постановка психологической проблемы искусства. Не происхождение в зависимости от хозяйства надо выяснить, а смысл действия и значения того обаяния, которое «не находится в противоречии с той неразвитой общественной ступенью, на которой оно выросло» (там же, с. 738). Таким образом, 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» (1924, с. 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» (там же, с. 27), для того предмет его изучения не является предметом психологии искусства, но общей психологией. «Социология стиля ни в коем случае не может быть социологией художественного материала... Для социологии стиля дело идет... о влиянии на форму» (В. Гаузенштейн, 1923, с. 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 за-



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» (Ю. Айхенвальд, 1908, с. VII—VIII). Если же мы допустим закономерность в нашей психологической жизни, мы непременно должны будем ее привлечь для объяснения действия искусства, потому что это действие совершается всегда в связи со всеми остальными формами нашей деятельности.

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» (О. Кюльпе, 1908, с. 98—99).

Однако задача заключается в том, чтобы совершенно точно отграничить психологическую проблему искусства от социологической. На основании всех прежних рассуждений мне думается, что это правильнее всего сделать, пользуясь психологией отдельного человека. Совершенно ясно, что общераспространенная формула о том, что переживания отдельного человека не могут служить материалом для социальной психологии, здесь неприменима. Неверно то, что психология переживания искусства отдельным человеком



столь же мало обусловлена социально, как минерал или химическое соединение; и столь же очевидно, что генезис искусства и его зависимость от социального хозяйства будет изучать специально история искусства. Искусство как таковое — как определившееся направление, как сумма готовых произведений — есть такая же идеология, как и всякая другая.

Вопросом *быть или не быть* для объективной психологии является вопрос метода. До сих пор психологическое исследование искусства всегда производилось в одном из двух направлений: либо изучалась психология творца, создателя по тому, как она выразилась в 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 (К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 13, с. 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 движущие силы, которые побуждают его к деятельности, остаются ему неизвестными, в противном случае это не было бы идеологическим процессом. Он создает себе, следовательно, представления о ложных или кажущихся побудительных силах» (К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 39, с. 83).

Равным образом бесплодным оказывается и анализ переживаний зрителя, поскольку он скрыт тоже в бессоз-



нательной 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 не сознаваемое нами и нам неизвестное, а потому не может быть предметом научного изучения. При этом исходили из ложной предпосылки, что «мы можем изучать только то (и вообще можем знать только о том), что мы непосредственно сознаем». Однако предпосылка эта неосновательна, так как мы знаем и изучаем многое такое, чего мы непосредственно не сознаем, о чем знаем только при помощи аналогии, построений, гипотез, выводов, умозаключений и т. д. — вообще лишь косвенным путем. Так создаются, например, все картины прошлого, восстанавливаемые нами при помощи разнообразнейших выкладок и построений на основании материала, который нередко совершенно непохож на эти картины, «когда зоолог по кости вымершего животного определяет размеры этого животного, внешний вид, образ его жизни, говорит нам, чем это животное питалось и т. д., — все это непосредственно зоологу не дано, им прямо не переживается как таковое, а составляет выводы на основании некоторых, непосредственно сознаваемых признаков костей и т. п.» (Б. Ивановский, 1923, с. 199).

На основании этих рассуждений можно выдвинуть тот новый метод психологии искусства, который в классификации методов Мюллера-Фрейенфельса получил название «объективно аналитического метода»* (R. Müller-Freienfels,

* 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 их 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 внеэстетический факт.



1922, 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, т. е. аналитических, методов. Разыскание истины в этих науках напоминает очень часто процесс установления истины в судебном разбирательстве какого-либо преступления, когда само преступление отошло уже в прошлое и в распоряжении судьи имеются только косвенные доказательства: следы, улики, свидетельства. Плох был бы тот судья, который стал бы выносить приговор на основании рассказа обвиняемого или потерпевшего, т. е. 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 раздражите-



лей, сознательно и преднамеренно организованных с таким расчетом, чтобы вызвать эстетическую реакцию. При этом, анализируя структуру раздражителей, мы воссоздаем структуру реакции. Простейший пример может пояснить это. Мы изучаем ритмическое строение какого-нибудь словесного отрывка, мы имеем все время дело с фактами непсихологическими, 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, т. е. она не будет принадлежать никакому отдельному человеку и не будет отражать никакого индивидуального психического процесса во всей его конкретности, но это только ее достоинство. Это обстоятельство помогает нам установить природу эстетической реакции в ее чистом виде, не смешивая ее со всеми случайными процессами, которыми она 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 намечать пути для решения самых основных и простейших вопросов, для испытания метода. Поэтому мною вынесены некоторые отдельные исследования басни, новеллы, трагедии вперед для того, чтобы с исчерпывающей ясностью показать приемы и характер применяемых мною методов.

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