

ничился, как всегда, лишь общей декларацией.

Таким образом, от работ, построенных исключительно на сопоставлениях любых сходных эпизодов (таких работ у нас было немало), намечается крен в другую сторону — к работам, в которых эти сходства и совпадения просто не замечаются, игнорируются, а социально-исторические условия толкуются упрощенно и поверхностно.

Освободившись от одной крайности — одностороннего эмпиризма, авторы впадают в другую крайность — абстрактное теоретизирование. Исследователи еще не овладели подлинно научной, гибкой методологией сравнительно-исторического изучения литератур.

Задача состоит также в привлечении внимания исследователей к советскому периоду русско-азербайджанских литературных связей, который все еще недостаточно изучается. Необходимо расширить поле исследования, привлекая для изучения давно уже назревшие в науке проблемы — выяснение роли русской литературы в становлении социалистического реализма в азербайджанской советской литературе, а также проблему обратного влияния. Азербайджан в русской советской прозе, качество художественного перевода и характер литературного влияния через перевод — все эти вопросы также ждут своего разрешения.

С. АСАДУЛЛАЕВ

г. Баку

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИСКУССТВА *

Судьба книги Л. Выготского «Психология искусства» необычна. Написанная в 1925 году, она увидела свет сорок лет спустя и воспринимается как самый современный и своевременный отклик на задачи, стоящие перед наукой сегодня. Значительность и свежесть этой книги объясняются как раз тем, что в лице ее автора мы находим редкое и очень нужное для успешной работы в области психологии искусства соединение блестящего искусствоведа и психолога. Словом, книга заслуживает самого серьезного внимания.

Задача книги полемическая: создать объективную психологию искусства в противоположность субъективной психологии, развившейся на идеалистической почве. В этой связи автор видит свою цель в том, чтобы

«вскрыть тот психологический закон», тот «механизм» (стр. 8), через который действует художественное произведение. Сложность проблемы заключается в том, что вскрыть психологический механизм, через который действует произведение искусства, невозможно, если обращаться только к переживанию субъекта восприятия. Так поступает субъективная психология, уподобляющаяся, по остроумному замечанию Л. Выготского, судье, «который стал бы выносить приговор на основании рассказа обвиняемого или потерпевшего» (стр. 33). Поэтому нужно обратиться к произведению искусства и рассмотреть его как объект, организованный для особого воздействия, как объект, построенный в соответствии с этой задачей. «...Всякое произведение искусства естественно рассматривается психологом, как систе-

* Л. С. Выготский, Психология искусства, «Искусство», М. 1965, 379 стр.

ма раздражителей, сознательно и преднамеренно организованных с таким расчетом, чтобы вызвать эстетическую реакцию¹. 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 не психологическими, однако, анализируя этот ритмический строй речи как разнообразно направленный на то, чтобы вызвать соответственно функциональную реакцию, мы через этот анализ, исходя из вполне объективных данных, воссоздаем некоторые черты эстетической реакции» (стр. 34). «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» (стр. 34—35). Это направление метода и обуславливает структуру исследования.

Материалом исследования психологии искусства служат произведения художественной литературы: ряд басен Крылова, рассказ Бунина «Легкое дыхание» и трагедия Шекспира «Гамлет».

Обращаясь к теориям басни, разработанным Лессингом и Потебней, Л. Выготский показывает, что их концепции были разработаны применительно к риторико-дидактическому, а не к художественному жанру

¹ Утверждение о сознательной и преднамеренной организации произведения искусства в расчете на эстетическую реакцию грешит против психологии творчества, так как эта организация может быть (а в определенной мере — всегда бывает) непреднамеренной и неосознанной. Но для теории восприятия здесь важен самый факт организованности произведения искусства по законам специфического восприятия, независимо от того, как происходит эта организация.

басни. Поэтическая же басня, хоть и возникла из басни поучительной, тем не менее совершенно равнодушна к морализации. Характер ее существенно иной. Мораль в поэтической басне вообще не обязательна, а если и есть, то играет самую различную, но всегда подчиненную сложному целостному смыслу роль и ни в коем случае не передает этот смысл.

Рассматривая подряд одиннадцать басен Крылова, автор показывает, что каждая из них построена на одновременном параллельном развитии двух противоположно направленных чувств, настроений, мотивировок. Например, в басне «Ворона и Лисица» происходит отнюдь не разоблачение льстеца, а единое развитие противоположно направленных мотивов: лести и униженности Лисицы, с одной стороны, и, с другой — ее же насмешливого и умного превосходства. «И вот на этой двойственности нашего восприятия все время играет басня. Эта двойственность все время поддерживает интерес и остроту басни, и мы можем сказать наверно, что, не будь ее, басня потеряла бы всю свою прелесть. Все остальные поэтические приемы, выбор слов и т. п., подчинены этой основной цели» (стр. 158).

Исследование показывает также, что с разворачиванием произведения противочувствие нарастает, достигает своего апогея и тогда происходит «короткое замыкание» обоих смысловых планов. Так, в басне «Стрекоза и Муравей», где мотив легкомыслия Стрекозы нарастает рядом с мотивом ее трагической обреченности, замыкание происходит в концовке: «Ты все пела? Это дело: так поди же, попляши!», — оно падает на слово «попляши». «И эти два плана чувства, с гениальной силой объединен-

ные в одном слове, когда в результате басни слово «попляши» означает для нас одновременно и «погибни» и «порезвись», составляют истинную сущность басни» (стр. 165).

Не вникая в подробности дальнейшего исследования, скажем только, что в двух блестящих главах, посвященных новелле Бунина и трагедии Шекспира, Л. Выготский приходит к открытию точно такой же структуры противочувствия. В новелле противочувствие заложено в двойственности фабулы и сюжета. Если фабула трагична, то сюжетное построение направлено на преодоление этого трагизма, и в результате создается то удивительное сложное чувство, которое присуще этому произведению. Аналогичное противоречие фабулы и сюжета является двигателем в трагедии, причем трагический герой служит постоянно данным единством этого противоречия.

Тот факт, что описанная Л. Выготским структура не только соответствует механизму переживания, но и проясняет тайну всего строя этих произведений, оказываясь содержательным законом, на котором зиждится нерасторжимая целостность формы,— этот факт служит критерием того, что перед нами специфический конструктивный принцип.

Переходя к психологической интерпретации результатов исследования, Л. Выготский отбирает прежде всего систему понятий, в контексте которой возможна была бы эта интерпретация. Он указывает на то, что психология искусства имеет дело не с проблемами чувственного восприятия, а с проблемами более высокого уровня, она целиком зависит от теории чувства и воображения и возникает на их скрещении. Переходя к чувству, он останавлива-

ет внимание на противоречивости его природы: чувство одновременно связано как с бессознательными, так и с сознательными процессами. Он указывает также на то, что чувство имеет двойное выражение: периферическое и центральное. Первое связано с телесными изменениями, второе — с активностью воображения. Далее Л. Выготский приводит закон однополюсной траты нервной энергии: нервная энергия затрачивается или в центре, или на периферии, всякое усиление энергетической траты на одном полюсе влечет ослабление ее на другом. Таким образом, возникает предположение, что существуют эмоциональные реакции центрального типа с заторможенной периферической реакцией. К типу таких созерцательных чувств, имеющих центральное разрешение, Л. Выготский относит чувства, возникающие в процессе художественного восприятия. При этом задержка во внешнем проявлении эмоции в случае искусства происходит своеобразным путем — это как раз тот путь, который был показан в исследовании, он заключается в развитии противочувствия, которое приходит к замыканию и саморазрешению. Этот факт Л. Выготский объясняет тем, что во всяком произведении искусства следует различать эмоции, связанные с материалом, и эмоции, связанные с формой. Таким образом, описанное явление автор отождествляет с теорией Шиллера об уничтожении формой содержания и с теорией катарсиса, по Аристотелю.

Как известно, понятие о катарсисе, или очищении аффектов, у Аристотеля дано в самом общем виде, и выяснение его точного смысла в контексте «Поэтики» представляет неразрешимую задачу. Поэтому многочисленные интерпретаторы этого по-

нения, поступая совершенно естественно, решали задачу в контексте живых фактов восприятия искусства. С этой стороны Л. Выготский — продолжатель большой и значительной традиции. Однако его работа представляет собой в этом ряду первое методологически строгое исследование. В результате созданная им теория отличается от любой предшествующей тем, что все ранее выдвинутые трактовки катарсиса укладываются в ее рамки как частные случаи или отдельные стороны¹. Но гораздо важнее то, что значение исследования Л. Выготского выходит далеко за пределы теории катарсиса, хотя и не совсем таким образом, как предполагал он сам.

Теория находит свое завершение, когда автор делает предположение, что описанный им психологический механизм представляет собой всеобщий закон художественной реакции. С целью подкрепить это предположение он делает обширный обзор произведений, относящихся к различным видам искусства, и демонстрирует, что все они построены на катартическом принципе.

Как раз этот кульминационный момент теории Л. Выготского включает в себе, с нашей точки зрения, ошибку. Прежде всего обнаружение ряда произведений, подчиненных закону катарсиса, еще не есть доказательство его всеобщности. Всеобщность закона была бы несомненной, если бы в искусстве не было явлений, с ним не согласующихся. Но такие явления есть, и их немало. Их можно обнаружить даже среди примеров, приводимых Л. Выготским в подтверждение своего мнения. Так,

¹ Интересно, что концепция Л. Выготского близка к той трактовке катарсиса, к которой подошел в свое время Гёте (см. И.-В. Гёте, Собр. соч., т. X, ГИХЛ, М. 1937, стр. 686).

он указывает на открытое Ф. Сараном и А. Белым различие между метром и ритмом и на интерпретацию В. Жирмунским ритма как результата взаимодействия между естественными фонетическими свойствами данного речевого материала и метром как идеальным законом, управляющим чередованием сильных и слабых звуков в стихе. Совершенно очевидно, что различие, расхождение в этих случаях не может быть целиком сведено к противочувствию, хотя можно найти и подтверждающие это явление факты. Противочувствие здесь является лишь частным случаем взаимодействия. Указанные элементы часто несут *разный*, но очень редко противоположный смысл. И уж совсем исключено здесь *развитие* чувств в противоположном направлении. Точно так же и в живописи элементы чувственной формы могут нести иное настроение, нежели сюжет картины, но было бы наивным представлять себе, что дело всегда сводится к противоположности, как это имеет место в примере, приведенном Л. Выготским, — в картине Поллайоло «Борьба мужчин», «где ужас смерти без остатка превзойден и растворен в дионисийском ликовании ритмических линий» (Б. Христиансен). Вот, например, работа того же Поллайоло «Геркулес, убивающий гидру», где такое же дионисийское ликование ритма имеет не противоположную, а ту же направленность, что и сюжет. Оба примера относятся к крайним фазам амплитуды взаимодействия формы и содержания, можно указать и случаи промежуточного характера. Например, в работах Пьеро делла Франческа ясно ощущается различное содержание, заключенное в сюжете и ритме. Здесь имеется несо-

мненное взаимодействие, но не противочувствование.

Если произвести тщательное соотнесение выводов Л. Выготского с разнообразными фактами искусства, можно сделать следующие наблюдения:

1. Противочувствие соответствует только драматическому началу в искусстве, во всех его видах и родах.

2. Развитие противочувствия вплоть до короткого замыкания имеет место только в искусствах, развивающихся во времени, как литература и музыка. Это хорошо видно на примере той же картины Поллайоло «Борьба мужчин», где противочувствие имеет место, но оно носит характер ровного взаимодействия, не нарастающего и не приходящего к кризису в одной точке.

Теория катарсиса как общего закона искусства обнаруживает свое несовершенство еще с одной стороны. И опять-таки аргумент мы находим в самой книге. В упоминаемой Л. Выготским для подтверждения своих мыслей работе З. Фрейда «Остроумие и его отношение к бессознательному» противочувствие и его разрешение рассматривается как явление, характерное для эмоции, вызываемой остроумием. Но ведь остроумие не искусство, хотя оно и принадлежит к числу драматических чувств человека.

Незамеченный автором выход теории в сферу, неспецифическую для искусства, хотя и пересекающуюся с ним, как нам кажется, обусловлен тем, что с самого начала в исследовании произошло некоторое смещение. Дело в том, что автор рассматривает механизм движения только чувства в восприятии, но он не рассматривает механизм движения восприятия как такового. Это утверждение может показаться парадоксаль-

ным. Стоит, однако, обратить внимание на то, что Л. Выготский в основу своего исследования берет только произведения художественной литературы, искусства временного, то есть разворачивающегося во времени, где сама диалектика чувства имеет процессуальный характер и предстает, таким образом, как диалектика восприятия, а диалектика восприятия как такового оказывается затушеванной. Отличие этого аспекта сразу же обнаруживается, когда обращаешься к исследованию восприятия, например, такого «статического» вида искусства, как живопись. Здесь обнаруживается, что одни качества художественного произведения запечатлены непосредственно в его материальной форме, другие выражены опосредованно через них и т. д. При этом, по-видимому, художественный образ складывается и в результате последовательного проникновения во все более обусловленные слои произведения, и в итоге специфического взаимодействия этих элементов. Тот верно отмеченный Л. Выготским факт, что проблема художественного восприятия не решается на уровне чувственного восприятия, а приводит нас к явлениям более высокого уровня — к чувству и воображению, по-видимому, не должен означать, что деятельность чувственного восприятия выпадает из поля исследования; наоборот, этот факт требует поставить проблему перехода от одного уровня к другому и их взаимодействия. Но это дело особого исследования.

Итак, у Л. Выготского диалектика восприятия оказалась в определенном смысле абстрактной, оторванной от формы существования произведения и конкретного процесса восприятия, потому что он рассматривает не диалектику художест-

венного восприятия как такового, не явление в полном его объеме, а только движение чувства и воображения в восприятии. Не случайно в «Психологии искусства» речь идет не о художественном *восприятии*, а о *реакции*, вызываемой художественным произведением.

Сделанные замечания несколько не умаляют значения работы Л. Выготского. И если автор в своем предисловии писал: «Целый ряд работ занимается... 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» (стр. 8—9), — то сегодня мы можем лишь добавить, что актуальность работы за прошедшие четыре десятилетия несколько не снизилась, она, пожалуй, даже заострилась в связи с тем, что за это время были предприняты серьезные попытки осуществить психологический синтез искусства на почве феноменологической методологии. Эти попытки проявили свою слабость как раз в методологическом отношении. Поэтому в заключение мы считаем уместным остановиться на выявлении диалектико-материалистической сущности метода, предложенного Л. Выготским.

В частности, следует разъяснить характер и возможности *функционального анализа*, о котором упоминалось вначале. Это узловое понятие объективно-аналитического метода Л. Выготского осталось невыясненным в методологических положениях книги, и выяснить его можно, только проследив метод в дей-

ствии, в процессе самого исследования.

В свое время Маркс показал, что диалектико-материалистическое исследование отличается тем, что рассматривает свой предмет не абстрактно, а в сфере функционирования. Художественное произведение есть предмет, предназначенный специально для художественного восприятия. Таким образом, его *специфическая структура* (произведение искусства можно анализировать и с неспецифической точки зрения, часто различные неспецифические анализы выдаются за специфические только на том основании, что речь идет о специфическом предмете) выявляется через то, как произведение искусства ориентировано на художественное восприятие, то есть через то, как оно организовано для выполнения своей специфической функции. Совершенно очевидно, что это равносильно выяснению того, как оно функционирует, воспринимается. Здесь, как видим, специфический анализ художественного произведения и художественного восприятия совпадают, представляя собой единое исследование. Неоценимое преимущество такого исследования заключается в том, что художественное восприятие рассматривается не само по себе, а как реализация структуры художественного произведения, в результате и здесь рассмотрение освобождается от неспецифических моментов, чего нельзя достигнуть при отвлеченном психологическом анализе. Наконец, совершенно очевидно, что функциональный анализ находит специфическую структуру художественного произведения и художественного восприятия не просто в их единстве, а как одну и ту же закономерность, которая лишь проявляет себя двояким образом: как статическая в про-

изведении искусства и динамическая в художественном восприятии. Эту единую закономерность Л. Выготский называл психологическим законом, или механизмом искусства, а точнее было бы назвать функциональной структурой искусства.

Работу Л. Выготского нельзя считать решением проблемы функциональной структуры искусства. Она лишь первый шаг в этом направлении, который важен и сам по себе, и как демонстрация метода. Именно

разработка и внедрение метода объективного и специфического исследования искусства составляют главную ценность книги Л. Выготского. Ценность эта, с нашей точки зрения, велика.

Следует добавить, что мы проследили лишь главное направление мысли автора «Психологии искусства», оставив в стороне множество интересных подробностей этой богатой мыслями книги.

С. СЕНДЕРОВИЧ

г. Одесса

БЕЛИНСКИЙ И РОМАНТИЗМ*

В очередной выпуск «Трудов Самаркандского государственного университета» вошли статьи по самым разным вопросам истории и теории литературы. В. Ларцев выступает с двумя работами, посвященными соотношению научной и художественной мысли: «К проблеме научного и художественного в литературе» и «В. Брюсов об Атлантиде» (кроме того, в сборнике помещены его воспоминания «Семен Гудзенко в Самарканде»). Статья Т. Ивиной посвящена лирическому началу в «Железном потоке» Серафимовича. Интересна работа о Тютчеве, написанная одним из старейших советских литературоведов Я. Зунделовичем. Тонкий стилистический разбор стихотворений «Бессонница», «Когда в кругу убийственных забот...», «Я встретил вас...» и других позволяет исследователю осветить новые грани в тютчевском «образе мира».

Но центральное место в сборнике занимает работа Р. Шагиняна «Про-

блема романтизма у Белинского». И по постановке вопроса, и по объему (в работе без малого полтора ста страниц) — это целая монография.

Р. Шагинян обратился едва ли не к самой сложной проблеме изучения Белинского. Как известно, суждения Белинского о романтизме очень противоречивы. Например, Белинский с глубоким сочувствием относился к «средневековому романтизму», к поэзии трубадуров и миннезингеров, но невысоко ставил романтику новейшей «неистой школы», в частности Виктора Гюго. Критик видел в романтизме Жуковского исключительно важное, прогрессивное явление, но о последующих русских романтиках говорил не иначе как с иронией («...так называемый романтизм двадцатых годов»). Байрона Белинский то считал представителем романтизма, то относил к новейшей, неромантической литературе. Южные поэмы Пушкина, за которыми наука позднее прочно закрепила определение «романтические», критик отказывался причислять к романтизму...

* «Труды Самаркандского государственного университета имени А. Навои». Вопросы истории и теории литературы, вып. 153, Самарканд, 1964.