



Р. ДЖ. КОЛЛИНГВУД

ПРИНЦИПЫ ИСКУССТВА

ТЕОРИЯ
ЭСТЕТИКИ

*

ТЕОРИЯ
ВООБРАЖЕНИЯ

*

ТЕОРИЯ
ИСКУССТВА



ЯЗЫК . СЕМИОТИКА . КУЛЬТУРА





Р. ДЖ. КОЛЛИНГВУД

ПРИНЦИПЫ ИСКУССТВА



«ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»

Москва 1999



Данное издание выпущено в рамках программы Центрально-Европейского Университета «Translation Project» при поддержке Центра по развитию издательской деятельности (OSI – Budapest) и Института «Открытое общество. Фонд Содействия» (OSIAF – Moscow)

Коллингвуд Р. Дж.

К 60

Принципы искусства / Пер. с англ. А. Г. Ракина под ред. Е. И. Стафьевой. — М.: «Языки русской культуры», 1999. — 328 с.

ISBN 5-88766-017-1

Робин Джордж Коллингвуд (1889–1943) – английский философ, историк, теоретик искусства (с 1935 – профессор Оксфордского университета по кафедре метафизической философии). Диапазон творческого наследия Р. Дж. Коллингвуда чрезвычайно широк и включает в себя разнообразные проблемы истории, философии, эстетики, религиоведения, политики. Основные труды Р. Дж. Коллингвуда были опубликованы в 30-х – начале 40-х годов: «Очерк философского метода» («Essay on Philosophical Method») – 1933, «Принципы искусства» («The Principles of Art») – 1938, «Автобиография» («An Autobiography») – 1939, «Очерк метафизики» («Essay on Metaphysics») – 1940, «Идея истории» («The Idea of History»), которую он не успел завершить (первое издание в 1946 году), «Новый Левиафан» («The New Leviathan») – 1947. В своих философско-исторических трудах, опираясь на гегельянские идеи, Коллингвуд развивает последние и создает свою оригинальную концепцию истории. Этот подход выделяет его из позитивистского и неопозитивистского контекста Англии 20–40-х годов.

Книга «Принципы искусства» отмечена несомненным влиянием эстетики Дж. Вико, а также Б. Кроче, с которым Коллингвуд был в дружеских отношениях, переводил его труды. Однако Коллингвуд разрабатывает здесь оригинальную «теорию воображения», по-новому интерпретируя учение об идеях классического английского эмпиризма Локка и Юма. В книге также содержится широкий обзор истории формирования эстетической теории, от древнегреческих философов до современных Коллингвуду эстетических доктрин Т. С. Элиота.

Все это делает труд «Принципы искусства» интересным как для специалистов, так и для широкого круга читателей, интересующихся проблемами философии, эстетики, искусства и литературы.

ББК 87.813

Except the Publishing House (fax: 095 246-20-20, E-mail: lrc@koshelev.msk.su), only the Danish bookseller firm G·E·C GAD (fax: 45 86 20 1012, E-mail: slavic@gad.dk) has an exclusive right on selling this book outside Russia.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки русской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.



- © А. Г. Ракин. Перевод с англ., 1999
- © А. Д. Кошелев. Серия «Язык. Семиотика. Культура», 1995
- © В. П. Коршунов. Оформление серии, 1995

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	9
I. ВВЕДЕНИЕ	13
§ 1. ДВА УСЛОВИЯ СУЩЕСТВОВАНИЯ ТЕОРИИ ЭСТЕТИКИ	13
§ 2. ХУДОЖНИК-ЭСТЕТИК И ФИЛОСОФ-ЭСТЕТИК	14
§ 3. НАСТОЯЩАЯ СИТУАЦИЯ	16
§ 4. ИСТОРИЯ СЛОВА <i>ИСКУССТВО</i>	17
§ 5. СИСТЕМАТИЧЕСКАЯ МНОГОЗНАЧНОСТЬ	18
§ 6. ПЛАН КНИГИ I	20
КНИГА I ИСКУССТВО И НЕ-ИСКУССТВО	
II. ИСКУССТВО И РЕМЕСЛО	27
§ 1. СМЫСЛ РЕМЕСЛА	27
§ 2. ТЕХНИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ ИСКУССТВА	29
§ 3. КРУШЕНИЕ ЭТОЙ ТЕОРИИ	31
§ 4. ТЕХНИКА	36
§ 5. ИСКУССТВО КАК ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ РАЗДРАЖИТЕЛЬ	39
§ 6. ИЗЯЩНЫЕ ИСКУССТВА И КРАСОТА	45
III. ИСКУССТВО И ОТОБРАЖЕНИЕ	51
§ 1. ОТОБРАЖЕНИЕ И ИМИТАЦИЯ	51
§ 2. ОТОБРАЖАЮЩЕЕ ИСКУССТВО И ИСКУССТВО ПОДЛИННОЕ	52
§ 3. ПЛАТОН И АРИСТОТЕЛЬ О ПОДРАЖАНИИ	54
§ 4. БУКВАЛЬНОЕ И ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ОТОБРАЖЕНИЕ	60
IV. ИСКУССТВО КАК МАГИЯ	65
§ 1. ЧЕМ МАГИЯ НЕ ЯВЛЯЕТСЯ — (1) ПСЕВДОНАУКОЙ	65
§ 2. ЧЕМ МАГИЯ НЕ ЯВЛЯЕТСЯ — (2) НЕВРОЗОМ	69
§ 3. ЧТО ЖЕ ТАКОЕ МАГИЯ?	72
§ 4. МАГИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО	75
V. ИСКУССТВО КАК РАЗВЛЕЧЕНИЕ	83
§ 1. РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО	83
§ 2. ПОЛЕЗНОЕ И ПРИЯТНОЕ	86
§ 3. ПРИМЕРЫ РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	88
§ 4. ОТОБРАЖЕНИЕ И КРИТИК	92
§ 5. РАЗВЛЕЧЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ	97
VI. ПОДЛИННОЕ ИСКУССТВО — ИСКУССТВО КАК ВЫРАЖЕНИЕ	107
§ 1. НОВАЯ ПРОБЛЕМА	107
§ 2. ВЫРАЖЕНИЕ ЭМОЦИЙ И ВОЗБУЖДЕНИЕ ЭМОЦИЙ	110
§ 3. ВЫРАЖЕНИЕ И ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ	112
§ 4. ОТБОР И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЭМОЦИЯ	115

§ 5. ХУДОЖНИК И ПРОСТОЙ СМЕРТНЫЙ	117
§ 6. ПРОКЛЯТИЕ БАШНИ ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ	118
§ 7. ВЫРАЖЕНИЕ ЭМОЦИЙ И ДЕМОНСТРАЦИЯ ЭМОЦИЙ	120
VII. ПОДЛИННОЕ ИСКУССТВО — ИСКУССТВО	
КАК ВООБРАЖЕНИЕ.	123
§ 1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ	123
§ 2. СОЗИДАНИЕ И ТВОРЧЕСТВО	125
§ 3. ТВОРЧЕСТВО И ВООБРАЖЕНИЕ	127
§ 4. ВООБРАЖЕНИЕ И ИГРА	131
§ 5. ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК ОБЪЕКТ ВООБРАЖЕНИЯ	134
§ 6. ОБЩИЙ ОПЫТ ВООБРАЖЕНИЯ	138
§ 7. ПЕРЕХОД К КНИГЕ II	144
КНИГА II	
ТЕОРИЯ ВООБРАЖЕНИЯ	
VIII. МЫСЛЬ И ЧУВСТВО	149
§ 1. МЫСЛЬ И ЧУВСТВО В СРАВНЕНИИ	149
§ 2. ЧУВСТВО	152
§ 3. МЫСЛЬ	155
§ 4. ПРОБЛЕМА ВООБРАЖЕНИЯ	158
IX. ОЩУЩЕНИЕ И ВООБРАЖЕНИЕ	163
§ 1. ТЕРМИНОЛОГИЯ	163
§ 2. ИСТОРИЯ ПРОБЛЕМЫ: ОТ ДЕКАРТА ДО ЛОККА	165
§ 3. БЕРКЛИ: ТЕОРИЯ ИНТРОСПЕКЦИИ	168
§ 4. БЕРКЛИ: ТЕОРИЯ ОТНОШЕНИЯ	169
§ 5. ЮМ	172
§ 6. КАНТ	174
§ 7. «ИЛЛЮЗОРНЫЕ ЧУВСТВА»	176
§ 8. «ВИДИМОСТИ» И «ОБРАЗЫ»	178
§ 9. ЗАКЛЮЧЕНИЕ	179
X. ВООБРАЖЕНИЕ И СОЗНАНИЕ	183
§ 1. ВООБРАЖЕНИЕ КАК АКТИВНЫЙ ФАКТОР	183
§ 2. ТРАДИЦИОННАЯ ПУТАНИЦА МЕЖДУ ЧУВСТВОМ И ВООБРАЖЕНИЕМ	185
§ 3. ВПЕЧАТЛЕНИЯ И ИДЕИ	189
§ 4. ВНИМАНИЕ	190
§ 5. ВИДОИЗМЕНЕНИЕ ОЩУЩЕНИЯ ПОД ДЕЙСТВИЕМ СОЗНАНИЯ	193
§ 6. СОЗНАНИЕ И ВООБРАЖЕНИЕ	197
§ 7. СОЗНАНИЕ И ИСТИНА	200
§ 8. ВЫВОДЫ	205
XI. ЯЗЫК	209
§ 1. СИМВОЛ И ВЫРАЖЕНИЕ	209
§ 2. ПСИХИЧЕСКОЕ ВЫРАЖЕНИЕ	212
§ 3. ВЫРАЖЕНИЕ ВООБРАЖЕНИЯ	217
§ 4. ЯЗЫК И ЯЗЫКИ	222
§ 5. ГОВОРЯЩИЙ И СЛУШАЮЩИЙ	227
§ 6. ЯЗЫК И МЫСЛЬ	231

§ 7. ГРАММАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА	233
§ 8. ЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА	237
§ 9. ЯЗЫК И СИМВОЛИЧЕСКИЙ АППАРАТ	244
КНИГА III	
ТЕОРИЯ ИСКУССТВА	
XII. ИСКУССТВО КАК ЯЗЫК	249
§ 1. ОБЩАЯ СХЕМА ТЕОРИИ	249
§ 2. ПОДЛИННОЕ ИСКУССТВО И ТО, ЧТО НАЗЫВАЮТ ИСКУССТВОМ ПО ОШИБКЕ	251
§ 3. ХОРОШЕЕ ИСКУССТВО И ИСКУССТВО ПЛОХОЕ	255
XIII. ИСКУССТВО И ИСТИНА	261
§ 1. ВООБРАЖЕНИЕ И ИСТИНА	261
§ 2. ИСКУССТВО КАК ТЕОРИЯ И ИСКУССТВО КАК ПРАКТИКА	263
§ 3. ИСКУССТВО И ИНТЕЛЛЕКТ	266
XIV. ХУДОЖНИК И ОБЩЕСТВО	273
§ 1. ОБЛЕЧЕНИЕ В ФОРМУ	273
§ 2. СОЗДАНИЕ КАРТИНЫ И ЕЕ СОЗЕРЦАНИЕ	275
§ 3. МАТЕРИАЛЬНОЕ «ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА»	277
§ 4. АУДИТОРИЯ КАК ПОНИМАЮЩИЙ ПАРТНЕР	279
§ 5. АУДИТОРИЯ КАК СОТРУДНИК	282
§ 6. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИНДИВИДУАЛИЗМ	286
§ 7. СОТРУДНИЧЕСТВО МЕЖДУ ХУДОЖНИКАМИ	288
§ 8. СОТРУДНИЧЕСТВО МЕЖДУ АВТОРОМ И ИСПОЛНИТЕЛЕМ	289
§ 9. ХУДОЖНИК И ЕГО АУДИТОРИЯ	291
XV. ЗАКЛЮЧЕНИЕ	295
УКАЗАТЕЛЬ	305

ПРЕДИСЛОВИЕ

Тринадцать лет тому назад (в 1925 году) я написал по просьбе издательства «Кларендон пресс» небольшую книжку, которая называлась «Очерк философии искусства». Когда в начале этого года упомянутая книга увидела свет, меня попросили переработать ее для нового издания или же написать вместо нее новую работу на ту же тему. Я выбрал второй путь, и не только потому, что за прошедшее время у меня изменились взгляды на некоторые вопросы, но также и потому, что само положение искусства и эстетической теории в нашей стране стало несколько иным. На наших глазах появляется нечто такое, что может обернуться принципиальным возрождением искусства как такового. Те моды, которые до войны, казалось бы, безраздельно владели умами и которые еще в 1924 году, уже изрядно траченные молью, весьма неохотно уступали свои позиции, теперь наконец стали сходить со сцены, и на их месте прорастают уже новые представления.

Подобным примером может послужить новая драматургия, занявшая место старинного развлечения, называвшегося «срез жизни», — когда главной целью автора было представить повседневные действия заурядных людей такими, какими их ожидала увидеть почтенная публика, а искусство актера состояло в том, чтобы правильно вынуть сигарету из портсигара, постучать ею по крышке и должным образом ее прикурить. Теперь же у нас имеется и новая поэзия, и новые пути в живописи. Можно отметить некоторые весьма интересные эксперименты в плане новых способов писания прозы. Все эти явления постепенно завоевывают свое место под солнцем, но им серьезно препятствуют те обрывки уже обреченной теории, которые еще гнездятся в умах людей, хотя публике давно уже следовало бы приветствовать движение в новых направлениях.

В то же самое время мы можем наблюдать новую и очень жизнеспособную (хотя, может быть, и несколько беспорядочную) поросль на ниве эстетической теории и критики — теорию и критику, исходящую не от академических философов и любителей искусства, а из уст самих поэтов, драматургов, художников и скульпторов. Вот каковы причины появления настоящей книги. Пока теорией искусства в этой стране занимались в основном академические философы, я не стал бы тратить собственное время и деньги моего издателя на эту объемистую книгу, предложенную теперь вашему вниманию. Однако последние тенденции в литературе по этому предмету показывают, что им заинтересовались и сами деятели искусства (а подобного явления Англия не помнит уже более ста лет), так что я выпускаю в свет эту работу, предполагая сделать и свой собственный вклад в продвижение по этому пути и, уже опосредованно, даже в развитие самого искусства в новых направлениях.

Я не считаю, что эстетическая теория являет собой попытку исследовать и растолковать вечные истины касательно природы некоторого вечного объекта, называемого Искусством. Напротив, эта теория может послужить разрешению определенных проблем, вытекающих из ситуаций, в которых оказываются художники именно здесь и сейчас. Все, что вы найдете в этой книге, было написано в надежде, что ее идеи окажут практическое воздействие (прямое или опосредованное) на то состояние, в котором находится английское искусство на 1937 год, в надежде, что первым делом художники, но, кроме того, и люди, живо и искренне заинтересованные в искусстве, найдут в этой книге что-нибудь для себя полезное. Едва ли хоть одна строка этой книги посвящена критике других эстетических доктрин, и не потому, что я с ними незнаком, не потому, что я отбросил их как не заслуживающие обсуждения, — просто мне самому есть что сказать, и, как мне кажется, читателю будет больше пользы, если я постараюсь сказать все это так ясно, как только могу.

Вот три части, на которые разделена эта книга. В Книге I в основном говорится о тех вещах, которые известны каждому, кто хоть немного знаком с работой художника. Цель этого раздела состоит в уяснении различия между подлинным искусством, являющимся объектом исследования собственно эстетики, и некоторыми другими явлениями, отличающимися от искусства, но зачастую называющимися тем же именем. Многие ложные эстетические теории представляют собой довольно точное описание этих самых явлений, а изрядная доля дурной практики в сфере собственно искусства проистекает из смешения искусства с этими явлениями. Эти ошибки должны исчезнуть как из теории, так и из практики, если будут вполне осознаны обсуждающиеся здесь различия.

Рассматривая тему с этой стороны, мы получаем предварительное описание искусства, однако здесь мы сталкиваемся со второй трудностью. Это предварительное описание, согласно наиболее модным в нашей стране философским школам, не может быть истинным, поскольку оно противоречит некоторым доктринам, провозглашаемым этими школами. Таким образом, согласно этим школам, подобное описание не столько ложное, сколько бессмысленное. По этой причине Книга II посвящена философскому разъяснению терминов, использованных в этом предварительном описании искусства, а также попытке показать, что понятия, выражаемые этими терминами, имеют право на существование, несмотря на нынешнее предубеждение против их использования. В самом деле эти понятия логически подразумеваются даже в тех философиях, которые от них отрекаются.

Теперь уже предварительное описание искусства превращается в философию искусства. Однако сохраняется третий вопрос. Является ли эта так называемая философия искусства простым упражнением для интеллекта, или же она приводит к практическим следствиям, касающимся того, каким образом следует подходить к практике искусства

(как со стороны художника, так и со стороны аудитории), и следовательно, поскольку философия искусства является теорией о том, какое место занимает искусство в жизни в целом, — того, как следует подходить к практике жизни. Как здесь уже говорилось, я выбираю второй ответ на предложенную альтернативу. По этой причине в Книге III я попытался указать на некоторые из этих практических следствий, отмечая, какие обязательства накладывает эта теория на художника и на аудиторию и каким образом эти обязательства можно выполнить.

*Р. Дж. К.
Уэст Хендред, Беркшир,
22 сентября 1937 года*

I

ВВЕДЕНИЕ

§ 1. ДВА УСЛОВИЯ СУЩЕСТВОВАНИЯ ТЕОРИИ ЭСТЕТИКИ

Цель этой книги состоит в ответе на вопрос: «Что есть искусство?»

На вопрос такого рода следует отвечать в два этапа. Во-первых, мы должны убедиться, что ключевое слово (в данном случае *искусство*) является таким словом, относительно которого мы знаем, как его применять, когда его следует применять и когда его не следует применять. Вряд ли будет много толку от спора о правильном определении общего термина, если мы не можем опознать его проявления, когда они встречаются на нашем пути. Итак, наша главная задача — встать в такую позицию, когда можно с уверенностью сказать: «Вот это и вот это — искусство, а вот то и вот то не искусство».

Вряд ли на этом стоило бы настаивать, если бы не два обстоятельства: во-первых, то, что слово *искусство* является обиходно используемым словом, и во-вторых, то, что слово это двусмысленно. Если бы это слово не принадлежало к обиходному языку, мы могли бы для себя решить, когда его можно использовать и когда нельзя. Однако к интересующей нас проблеме подходить таким образом невозможно. Это одна из таких проблем, в которых все, что мы можем желать, — это разъяснение и систематизация тех представлений, которыми мы уже располагаем. Вследствие этого нам не поможет использование слов согласно нашим собственным частным правилам, мы должны пользоваться ими таким образом, который соответствует общепринятому употреблению. Это опять-таки могло бы оказаться достаточно просто, если бы не тот факт, что обиходное словоупотребление весьма неоднозначно. Слово *искусство* означает несколько различных явлений, так что нам необходимо решить, какой же из вариантов употребления этого слова представляет для нас основной интерес. Более того, все остальные варианты употребления не должны быть выброшены за борт как не имеющие к нам никакого отношения. Для нашего исследования они представляют значительный интерес, отчасти потому, что ложные теории возникают в результате неспособности различить эти варианты, так что, объясняя один из вариантов использования, мы должны уделять некоторое внимание и другим. Есть также и другая причина: путаница между различными смыслами одного и того же слова может породить как дурную практику, так и дурную теорию. Поэтому мы должны систематическим образом со всей осторожностью исследовать все неподходящие для нас значения слова *ис-*

искусство, чтобы в заключение этой работы мы не просто могли сказать: «это, это и это не является искусством», а были способны на такое утверждение: «это не искусство, поскольку оно является проявлением псевдоискусства типа А, это — поскольку оно проявление псевдоискусства типа В, а это — проявление псевдоискусства типа В».

Во-вторых, мы должны перейти к определению термина *искусство*. Это является вторым шагом, а не первым, потому что никто не может даже и пытаться определить термин, пока не достигнута умеренность в отношении его правильного использования; никто не осмелится дать определение термину, принадлежащему к обиходному языку, пока не убедится, что его собственное использование этого термина находится в соответствии с его обиходным смыслом. Определение с неизбежностью предполагает, что некоторый объект определяется в терминах чего-то еще, поэтому для того, чтобы определить некоторое понятие, следует иметь не только ясное представление об этом понятии, но и столь же ясное представление о всех других понятиях, которые будут привлечены для определения интересующего объекта. Относительно этого правила люди часто склонны ошибаться. Они считают, что для того, чтобы построить определение или (что то же самое) теорию чего бы то ни было, достаточно иметь ясное представление о том предмете, которому это определение дается. Это абсурдно. Ясное представление о какой-либо вещи дает возможность узнать ее, когда она оказывается перед глазами: так, ясное представление о каком-либо доме позволяет узнать этот дом, когда оказываешься на улице рядом с ним. Однако создание определения подобно объяснению, где этот дом находится, или же указанию его расположения на карте. Здесь необходимо знать о взаимоотношениях определяемого с другими объектами, и, если ваше представление об этих других объектах оказывается расплывчатым, ваше определение не будет иметь никакой ценности.

§ 2. ХУДОЖНИК-ЭСТЕТИК И ФИЛОСОФ-ЭСТЕТИК

Поскольку любой ответ на вопрос «что есть искусство?» с необходимостью распадается на две ступени, мы имеем два пути, на которых нас подстерегают ошибки. Так, проблема использования может быть решена удовлетворительно, но можно потерпеть неудачу с проблемой определения, или же, напротив, можно вполне компетентно разобраться с проблемой определения, но не суметь удовлетворительно решить проблему использования. Эти неудачи двух типов можно описать следующим образом: когда человек знает предмет, о котором говорит, но при этом говорит чепуху или же, наоборот, когда он ведет разумные речи о предмете, с которым совершенно не знаком. Первый вариант предоставляет нам основательное исследование, касающееся сути дела, но насы-

ценное бессмыслицей и путаницей. Исследование второго типа может быть очень аккуратным и точным, но не имеющим отношения к данному вопросу.

Люди, интересующиеся философией искусства, делятся, грубо говоря, на два класса — художники, тяготеющие к философии, и философы, тяготеющие к искусству. Художник-эстетик отлично знает, о чем говорит. Он легко отличит то, что является искусством, от того, что является псевдоискусством, он может сказать, что представляют собой проявления псевдоискусства, что не позволяет отнести их к разряду искусства, что в них вводит людей в заблуждение и заставляет относиться к ним как к произведениям искусства. Это искусствоведческая критика, которая вовсе не идентична философии искусства, а соответствует только первой из двух ступеней, которые в совокупности составляют эту философию. Критика является безусловно ценной и весомой деятельностью сама по себе, однако люди, сильные в этой области, вовсе не обязательно могут достичь второго этапа и предложить определение искусства. Все, что они могут делать, — это отличать искусство от не-искусства. Это объясняется тем, что они обладают слишком туманным представлением об отношениях, существующих между искусством и явлениями, которые не относятся к искусству. Я здесь не имею в виду разнообразные виды псевдоискусства, а подразумеваю такие вещи, как наука, философия и т. д. Эти люди склонны думать, что здесь все отношения состоят только лишь в различиях. Для того чтобы сформулировать определение искусства, необходимо точно продумать, в чем же состоят эти различия.

Философы-эстетики обучены хорошо делать именно то, что художники-эстетики делают плохо. Они прекрасно защищены от опасности *говорить чепуху*, однако у нас нет никаких гарантий, что они будут знать, о чем собственно идет речь. В результате их теоретизирование, как бы оно ни было компетентно само по себе, рискует потерять всю свою действенность из-за слабой связи с фактами. Они зачастую поддаются соблазну обойти эту трудность таким образом: «Я вовсе не намерен быть критиком. Я не компетентен оценивать достоинства м-ра Джойса, м-ра Элиота, мисс Ситуэлл или мисс Стейн, и поэтому я ограничусь разговором о Шекспире, Микеланджело и Бетховене. Об искусстве можно сказать достаточно много, даже если ограничиваться общепризнанными классиками». Для критика такое рассуждение вполне приемлемо, однако философа оно не должно удовлетворять. Проблема использования — проблема частная, в то время как теория должна быть универсальной, а истина, к которой она стремится, должна служить в качестве *index sui et falsi*¹. Эстетик, претендующий на знание того, что делает Шекспира поэтом, негласно заявляет также и о знании, является ли поэтом мисс Стейн и, если она не поэт, то почему. Философ-эстетик, ограничивающийся клас-

¹ пробного камня (*лат.*).

сическими художниками, почти наверняка видит суть искусства не в том, что делает классиков художниками, а в том, что делает их классиками, то есть делает их доступными для академического разума.

Философствующая эстетика, не располагая материальным критерием для истинности теорий в их отношении к фактам, может применять лишь формальный критерий. Она может изыскивать логические изъяны теории и в случае успеха отбрасывать ее как ложную. Однако она никогда не может объявить теорию истинной. Такая эстетика совершенно не конструктивна, *tamquam virgo Deo consecrata, nihil parit*². Однако далекая от жизни доблесть академического эстетика тоже может оказаться полезной, хотя и в негативном смысле. Его диалектика может послужить школой, где художник-эстетик или критик может получить урок, который покажет ему, как перейти от искусствоведческой критики к эстетической теории.

§ 3. НАСТОЯЩАЯ СИТУАЦИЯ

Разделение между художниками-эстетиками и философами-эстетиками прекрасно соответствует фактам полувековой давности, однако уже не увязывается с фактами современности. В последнем поколении и особенно в последние двадцать лет пропасть между двумя этими классами была перекрыта мостиком благодаря появлению третьего класса теоретиков-эстетиков — поэтов, художников и скульпторов, которые не поленились обучиться философии или психологии (или тому и другому вместе), которые пишут не с манерностью очеркиста, не с презрением посвященных, а скромно и серьезно, как люди, участвующие в дискуссии, сознающие, что кроме них право на слово имеет и противная сторона, надеющиеся, что из этой дискуссии может возникнуть еще не известная им истина.

Это лишь один аспект глубоких изменений, происшедших в том, как художники думают о себе и своих взаимоотношениях с другими людьми. В конце XIX века художники держались среди нас как существа высшей породы, отличающиеся от простых смертных даже манерой одеваться. Они считали себя слишком возвышенными и утонченными, чтобы позволить вопросы со стороны окружающих; они были слишком самоуверенны, чтобы задавать себе вопросы сами; их возмущала сама мысль, что тайны их ремесла могут анализироваться какими-то философами и прочими профанами. Сегодня, вместо того чтобы создавать общество взаимного восхваления, где безоблачный климат время от времени нарушался бесплодными бурями зависти и равнодушие к мирским суждениям омрачалось скандальными столкновениями с законом, художни-

² поскольку дева посвящена Богу, то ничего не ясно (лат.).

ки живут как другие люди, занимаясь делом, в котором они получают не более чем скромное чувство удовлетворения, и открыто критикуя способы его ведения друг у друга.

На этой новой почве теперь всходят новые побеги эстетической теории. Их количество обширно, но и качество в целом достаточно высоко. Еще слишком рано писать историю этого движения, но еще не слишком поздно сказать в нем свое слово. Лишь потому, что это движение продолжает еще существовать, оправдана публикация книг, подобных моей, оправдана надежда, что эти книги будут восприняты в том же духе, в котором они были написаны.

§ 4. ИСТОРИЯ СЛОВА *ИСКУССТВО*

Для того чтобы разобраться с неопределенностью, сопутствующей слову *искусство*, нам следовало бы проследить его историю. Эстетический смысл этого слова, тот смысл, который нас здесь интересует, зародился совсем недавно. *Ars* на древней латыни, так же как и τέχνη на греческом, означают нечто совершенно другое. Эти слова обозначают некое ремесло или особое умение, подобное ремеслу плотника, кузнеца или хирурга. Греки и римляне не имели никакого представления о том, что мы теперь называем искусством, отличая его от ремесла. То, что мы называем *искусством*, они просто выделяли как группу ремесел, таких как ремесло поэта (ποιητική τέχνη, *ars poetica*), которое они считали (разумеется, не без натяжек) в принципе подобным ремеслу плотника и другим ремеслам и отличающимся от них точно так же, как сами эти ремесла различаются между собой.

Теперь нам трудно осознать этот факт и еще труднее представить себе все его следствия. Если люди не имеют названия для некоторого предмета, это значит, что они не считают его выделенным в особый род. Восхищаясь искусством Древней Греции, мы естественно предполагаем, что сами греки восхищались им в том же духе, что и мы. Однако мы восхищаемся этими произведениями как явлениями искусства, причем слово *искусство* несет в себе здесь все утонченные и подробно разработанные импликации современного европейского эстетического сознания. Можно не сомневаться, что греки не восхищались своим искусством в таком ключе. Они подходили к искусству с совершенно другой точки зрения. В чем состояла эта точка зрения, можно, наверное, понять, читая литературное наследие людей, подобных Платону. Подобное чтение дается ценой изрядного труда и мук. Первым делом любой современный читатель, читая то, что Платон сказал о поэзии, предполагает, что Платон описывает эстетический опыт, эстетические переживания, подобные нашим собственным. Следом за этим читатель сразу же теряет терпение, поскольку Платон описывает все это на удивление плохо. До третьего

этапа, который должен последовать за первыми двумя, большая часть читателей так и не доходит.

Ars на средневековой латыни, так же как и *art* на так называемом ранненовоанглийском языке, который полностью заимствовал как это слово, так и его смысл, означает любую форму специального книжного образования, такого как грамматика, логика, магия или астрология. Таково было значение этого слова еще во времена Шекспира: «Останься здесь, мое искусство!» — говорит Просперо, снимая свою волшебную мантию. Однако в эпоху Возрождения, сначала в Италии, а потом и в других странах, к этому слову вернулся его прежний смысл. Ренессансные художники, подобно своим собратьям Древнего мира, в самом деле считали себя ремесленниками. Лишь в XVII веке проблемы и концепции эстетики стали выделяться из проблем техники или философии ремесла. В конце XVIII века это разделение зашло так далеко, что возникло различие между изящными искусствами и полезными искусствами. Теперь «изящные» искусства означали не просто утонченные или высококвалифицированные ремесла, но «прекрасные» искусства (*les beaux arts, le belle arti, die schöne Kunst*). В XIX веке это словосочетание было сокращено, эпитет выпал, и замена множественного числа единственным добавила обобщающий смысл слову *искусство*.

В этот момент выделение искусства из ремесла можно считать теоретически законченным. Но только теоретически. Новое использование слова *искусство* — это флаг, водруженный на вершине холма первыми атакующими, и поднятый флаг еще не означает, что вершина на самом деле взята.

§ 5. СИСТЕМАТИЧЕСКАЯ МНОГОЗНАЧНОСТЬ

Для того чтобы наше занятие было эффективным, следует прояснить разнообразные коннотации, присущие этому слову, и тем самым высветить его основное значение. Истинное значение слова (я говорю сейчас не о технических терминах, которые великодушными крестными родителями сразу после рождения обеспечиваются аккуратными и точными определениями, а о словах, принадлежащих живому языку) никогда не бывает такой неподвижной глыбой, на которой слово уселось, как чайка на береговой скале. Точнее было бы сказать, что слово раскачивается на нем, как чайка, севшая на корму движущегося корабля. Попытка зафиксировать истинное значение слова (хотя бы в уме) напоминает попытку заставить чайку сесть на снасти нашего корабля, причем здесь необходимо строго соблюдать одно правило: чайка должна остаться живой, так что ее нельзя подстрелить и привязать к мачте. Попытка открыть истинное значение должна опираться не на вопрос: «Что мы имеем в виду?», а на вопрос: «Что мы пытаемся иметь в виду?»

А последний вопрос порождает еще один: «Что же мешает нам подразумевать именно то, что мы имеем в виду?»

Эти препятствия — побочные значения, отвлекающие наше сознание от истинного значения, — можно разделить на три типа. Я назову их атрофированные значения, аналогичные значения и значения светской вежливости.

Атрофированные значения, целый выводок, который с неизбежностью ведет за собой всякое слово, имеющее историю, — это значения, которые когда-то в прошлом соответствовали этому слову и которые сохраняются в силу привычки. Эти значения выстраиваются за словом подобно хвосту кометы и разделяются, в зависимости от их удаленности, на более или менее атрофированные. Наиболее устаревшие атрофированные значения не представляют никакой опасности для современного словоупотребления. Они давно умерли и похоронены, и лишь коллекционер древностей может попытаться выкопать их из могилы. Однако менее атрофированные значения представляют суровую опасность. Они, подобно утопающим, цепляются за наше сознание и иной раз настолько подавляют истинное значение слова, что его удастся выяснить только в результате самого кропотливого анализа.

Аналогичные значения вытекают из того факта, что, желая обсуждать опыт других людей, мы можем это делать только на нашем собственном языке. Наш собственный язык был создан для того, чтобы выражать наш собственный опыт. Когда мы пользуемся языком для обсуждения чужого опыта, мы ассимилируем его, чтобы этот опыт стал нашим собственным. Мы не можем говорить по-английски о том, что говорит и чувствует какое-нибудь негритянское племя, не заставив этих негров думать и чувствовать в нашем сознании как настоящие англичане. Мы не сможем объяснить нашим негритянским друзьям на их языке, как думает и чувствует англичанин, пока не покажем им, что мы думаем и чувствуем так же, как они³.

Иначе говоря, ассимиляция опыта одного рода опытом другого рода в течение некоторого времени идет гладко и благополучно, но раньше или позже наступает срыв, точно так же, как в случае, когда кривую одного типа мы пытаемся отобразить кривой другого типа. Когда это происходит, те, чей язык в данный момент используется, думают, что их партнер по общению сошел с ума. Так, занимаясь историей древнего мира, мы, ничтоже сумняшеся, используем слово *государство* в качестве перевода слова *πόλις*. Однако слово *государство*, пришедшее к нам из

³ «Пусть читатель попытается придумать какой-нибудь аргумент, который бы полностью разрушил веру племени азанде в силу прорицателей. Если такой аргумент перевести в ключ мышления племени азанде (это полностью эквивалентно переводу этого аргумента на язык занде), то он только подтвердит всю структуру их верований». *Evans-Pritchard. Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* (1937), p. 319—320.

итальянского Ренессанса, было создано для выражения нового секуляризованного политического сознания, возникшего в современном мире. Греки не располагали таким опытом, их политическое сознание было одновременно и политическим и религиозным, так что явление, которое они подразумевали под словом *πόλις*, было чем-то, выглядящим в наших глазах как смешение церкви и государства. В нашем языке нет слова для обозначения такого явления, поскольку в нашей жизни оно не встречается. Когда мы используем для его обозначения такие слова, как *государство*, *политический* и т. п., мы берем их не в подлинном смысле, а в качестве аналогий.

Светская вежливость проистекает из того факта, что те вещи, которым мы даем имена, на наш взгляд представляются достаточно важными. То, что может оказаться справедливым в научно-технической сфере, здесь уже недействительно — слова живого языка никогда не обходятся без какой-либо практической и эмоциональной окраски, которая иногда даже преобладает над их описательной функцией. Люди употребляют или не употребляют такие слова, как *джентльмен*, *христианин* или *коммунист*, либо описательно, поскольку считают, что они обладают или не обладают теми качествами, которые заложены в этих словах, либо же эмоционально, поскольку они желают или не желают обладать этими качествами, причем все это не зависит от того, знают ли они, в чем же все-таки эти качества состоят. Эти две альтернативы отнюдь не обязательно исключают друг друга. Однако в тех случаях, когда описательный мотив заслоняется эмоциональным, слово становится в зависимости от ситуации либо титулом светской вежливости, либо же оскорбительной кличкой.

§ 6. ПЛАН КНИГИ I

Если мы применим все вышеизложенные соображения к слову *искусство*, то обнаружим, что его истинный смысл загорожен глубоко укоренившимися атрофированными, аналогичными и вежливыми смыслами. Единственное атрофированное значение, которое представляет для нас какую-либо ценность, — значение, приравнивающее искусство ремеслу. Когда это значение смешивается с истинным значением слова, порождается специфическая ошибка, которую я называю технической теорией искусства, теорией, согласно которой искусство является некоторого рода ремеслом. При этом, естественно, возникает вопрос, что же это за ремесло. Тонкости этого вопроса породили огромное множество конкурирующих между собой мнений. Настоящая книга не добавит ни слова к этому спору. Вопрос состоит не в том, является ли искусство тем или иным видом ремесла, а в том, является ли оно ремеслом вообще. Я вовсе не собираюсь опровергать теорию, что искусство является неким

ремеслом. Здесь нет нужды ни в каком доказательстве. Все мы прекрасно знаем, что искусство — это не ремесло, и я хотел бы только напомнить читателю уже знакомые различия, существующие между этими двумя явлениями.

В аналогичном употреблении мы используем слово *искусство*, обозначая им многие вещи, которые в некоторых отношениях (без сомнения, достаточно важных) напоминают те, что мы называем искусством в нашем современном европейском мире, но в других аспектах не имеют с ним ничего общего. Я рассмотрю это на примере магического искусства. Сейчас я остановлюсь, чтобы объяснить, что это значит.

Когда в прошлом веке были открыты натуралистические живописные и скульптурные изображения животных верхнего палеолита, их прославляли как явления недавно открытой школы в искусстве. Потребовалось не много времени, чтобы понять, что такой подход связан с некоторым недоразумением. Называя эти произведения искусством, приходится предполагать, что они были задуманы и созданы с той же целью, что и современные произведения, обобщающее название которых было перенесено на археологические находки. В данном случае было обнаружено, что такое предположение ложно. Когда м-р Джон Скипинг, чья художественная манера, безусловно, в большой степени заимствована у этих палеолитических предшественников, создает одно из своих прекрасных изображений зверей, он вставляет его в рамку, выставляет его в местах общественного отдыха, ожидает, что люди будут приходить и смотреть на него, и надеется, что кто-нибудь купит этот рисунок, принесет домой и повесит на стене, чтобы рассматривать его, получая удовольствие в одиночестве или в компании друзей. Все современные теории искусства настаивают на том, что произведение искусства именно для того и создано, чтобы им любоваться таким образом. Однако когда ориньякский или магдаленский художник делал подобный рисунок, он выбирал для него такое место, где никто не живет, а зачастую даже такое место, куда можно было добраться, только преодолев серьезные опасности и только с особой целью. Оказывается, это изображение предназначалось для того, чтобы колоть его копьями и метать в него стрелы, а когда от него ничего не оставалось, художник был готов нарисовать поверх него другое.

Если бы м-р Скипинг прятал свои рисунки в угольном подвале и предполагал, что каждый, кто их найдет, изрешетит их пулями, любой эстетик-теоретик сказал бы, что м-р Скипинг вовсе не художник, поскольку он предназначает свои картины для использования в качестве мишеней, а отнюдь не для созерцания, как подобает произведениям искусства. Согласно тому же аргументу палеолитические рисунки не являются произведениями искусства, как бы сильно они их ни напоминали. Сходство здесь только поверхностное, принципиальную важность

имеет назначение, а оно — различное. Здесь я не хочу углубляться в те соображения, которые привели археологов к решению, что в данном случае преследовалась магическая цель и что эти рисунки были аксессуарами некоего ритуала, в котором охотники инсценировали убийство или поимку изображенных животных и таким образом обеспечивали себе успешную охоту⁴.

Аналогичные магические или религиозные функции можно заметить и в других памятниках культуры. Так, портреты в древней египетской скульптуре предназначались не для демонстрации и созерцания — они были спрятаны в темноте гробницы, никем не посещаемые, где их не мог видеть ни один зритель и где никто не мешал им совершать свою магическую работу. Римское искусство портрета выросло из обычая создавать образы предков, которые, наблюдая за домашней жизнью своих потомков, служили магическим или религиозным целям, и только этим целям были подчинены их художественные качества. Греческая драма и греческая скульптура зародились как принадлежности религиозного культа. И даже все без исключений средневековое христианское искусство обнаруживает аналогичную целеподчиненность.

Термины *искусство*, *художник*, *артистичный* и т. п. широко используются и как титулы светской вежливости. Когда мы рассмотрим всю массу вещей, претендующих на эти титулы (но в целом претендующих без подлинных на то оснований), становится очевидным, что явление, наиболее часто помогающее и получающее титул искусства, в действительности имеет название *развлечение* или *увеселение*. Почти вся наша литература, как проза, так и поэзия, наши живопись, рисунок, скульптура, наша музыка, наши танцы и драматургия — все это зачастую совершенно неприкрыто направлено на развлечение, однако называется искусством. Тем не менее мы знаем, что здесь существует некоторое различие. Фирмы, выпускающие грампластинки (совсем молодая отрасль промышленности, откровенная в своих целях, как и подобает такому *enfant terrible*), в своих каталогах устанавливают или пытаются установить это различие. Почти все пластинки объявляются попросту развлекательной музыкой — лишь небольшой остаток попадает в рубрику «записи для знатоков». Художники и романисты сейчас устанавливают такое же разграничение, однако они делают это не столь публично.

Это должно представлять огромный интерес для эстетика-теоретика, поскольку, если он не осознает этого различия, оно исказит его представление об искусстве вообще, вынуждая его приравнивать подлинное искусство к простому развлечению. Не менее интересно это должно быть и для историка искусства или, скорее, для историка цивилизации вооб-

⁴ Английский читатель, желающий узнать подробности, может обратиться к статье: *Count Bégouen. The Magical Origin of Prehistoric Art // Antiquity, III (1929), p. 5—19* и *Baldwin Brown. The Art of the Cave-Dweller (1928)*.

ще, поскольку так он сможет понять, какое место занимают развлечения по отношению к искусству и ко всей цивилизации.

Итак, первым делом мы исследуем эти три типа явлений, которые ошибочно называют искусством. Когда это будет сделано, мы посмотрим, что же останется сказать собственно о настоящем искусстве.

КНИГА I

**ИСКУССТВО
И НЕ-ИСКУССТВО**

II

ИСКУССТВО И РЕМЕСЛО

§ 1. СМЫСЛ РЕМЕСЛА

Первое значение слова *искусство*, которое следует отличать от собственно искусства, — это его атрофированное значение, в котором под искусством понимается то, что в этой книге я буду называть ремеслом. Именно таково значение слова *ars* на древней латыни, то же самое значит слово τέχνη по-гречески — способность достигать представляемого заранее результата посредством сознательно управляемого и направленного действия. Предпринимая первый шаг к созданию обоснованной эстетической теории, необходимо отделить понятие ремесла от понятия собственно искусства. Для того чтобы это сделать, мы снова перечислим основные характеристики ремесла.

(1) Ремесло всегда предполагает разделение между средствами и целью, причем каждое из этих понятий мыслится как нечто отличное от другого, но связанное с ним. В приближенном смысле термин *средства* применяется к предметам, которые используются для достижения цели, например к инструментам, машинам или горючему. Строго говоря, он применяется не к предметам, а к действиям, связанным с этими предметами — к управлению машинами, к использованию инструментов, к сжиганию горючего. Эти действия (как подразумевается в буквальном значении слова *средства*) предпринимаются или совершаются для того, чтобы достичь определенной цели, а когда цель достигнута, они оставляются. Это специфическое свойство можно использовать для отличия понятия *средства* от двух других понятий, которые часто с ним путают — от понятия части и от понятия материала. Отношение части к целому напоминает отношение средств к цели хотя бы тем, что без части не может существовать целое; тем, что часть обретает смысл в своем отношении к целому; тем, что часть может существовать сама по себе еще до появления целого. Однако когда возникает целое, его части также продолжают существовать, в то время как по достижении цели средства прекращают свое существование. Что касается понятия материала, то к нему мы вернемся ниже, в четвертом пункте.

(2) Ремесло предполагает различие между планированием и выполнением. Результат, к которому стремятся, всегда задумывается заранее, еще до достижения цели. Ремесленник знает, что он хочет сделать, еще до получения результата. Это предварительное знание совершенно неотделимо от ремесла. Если что-то, например нержавеющая сталь, получается без такого предварительного знания, то ее изготовление будет не актом ремесла, а простой случайностью. Более того, это предварительное знание бывает не смутным, расплывчатым, а совершенно точным. Если некто приступает к изготовлению стола, однако представляет себе конечный продукт только в самых общих чертах, как что-то такое фута три-четыре в длину, футов пять-шесть в ширину и фута два-три в высоту, то он вовсе не ремесленник.

(3) С одной стороны, средства и цель связаны между собой в процессе планирования, с другой стороны — в процессе исполнения. В планировании цель существует еще до существования средств. Сначала придумывается цель, а уж потом разрабатываются средства, и процессу исполнения предшествуют средства, а уже благодаря им достигается цель.

(4) Существует определенное различие между сырым материалом и законченным продуктом, или артефактом. Ремесло всегда проявляется в действиях над каким-то объектом и имеет целью преобразование этого объекта в нечто новое. То, над чем действует ремесло, начинает свое существование как сырье и заканчивает как готовый продукт. Сырье существует в готовом виде еще до того, как начинается работа ремесла.

(5) Существует различие между формой и материалом. Материал — то, что остается неизменным как в сырье, так и в готовом продукте; форма — то, что претерпевает изменения, то, что преобразуется под воздействием ремесла. Сырье называется сырьем не потому, что оно бесформенно, а потому, что оно еще не обладает той формой, которую должно приобрести в результате преобразования в готовый продукт.

(6) Между различными ремеслами существует иерархическая связь, так что одни из них поставляют для других все необходимое, а другие пользуются продуктами действия первых. Существует три типа иерархии — иерархия материалов, средств и частей. (a) То, что является сырьем для одного ремесла, оказывается готовым продуктом для другого. Так, лесовод высаживает деревья и следит за их ростом для того, чтобы предоставить сырье лесорубу, который преобразует деревья в бревна, бревна являются сырьем для лесопилки, которая преобразует их в доски, которые, наконец, после сортировки и выдержки оказываются сырьем для столяра. (b) В существующей иерархии средств одно ремесло снабжает другое инструментами. Так, лесоторговец снабжает шахтера крепью, шахтер предоставляет уголь кузнецу, кузнец производит подковы для фермера и т. д. (c) В иерархии частей такое сложное производство, как создание автомобиля, распределяется среди нескольких отраслей промыш-

ленности: одна фирма делает моторы, другая сцепление, третья электрооборудование и т. д. Окончательная сборка, строго говоря, является созданием автомобиля, а оказывается всего-навсего соединением его частей. В одном или нескольких перечисленных здесь планах всякое ремесле имеет иерархический характер: либо оно иерархически соотносится с другими ремеслами, либо же само состоит из различных гетерогенных операций, которые иерархически взаимосвязаны между собой.

Не пытаясь утверждать, что все эти черты, объединенные вместе, исчерпывают понятие ремесла или что каждое из них является для ремесла неотъемлемым свойством, мы, тем не менее, можем сказать с достаточной уверенностью, что в тех случаях, когда некоторая деятельность не имеет большей части этих черт, эта деятельность не является ремеслом, и если она все-таки так называется, то это делается либо по ошибке, либо в результате неточности и расплывчатости языка.

§ 2. ТЕХНИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

Представление о ремесле разработали древнегреческие философы, и именно в их работах раз и навсегда были прослежены изложенные выше различия. В самом деле, философия ремесла была одним из величайших и весомых достижений греческого интеллекта или по крайней мере той школы, от Сократа до Аристотеля, чьи плоды дошли до нашего времени в наилучшей сохранности.

Великие открытия кажутся их авторам еще значительнее, чем они есть на самом деле. Тот, кто решил одну проблему, неизбежно будет пытаться применить это решение ко всем остальным. Как только сократическая школа сформулировала первые постулаты теории ремесла, ее представители, разумеется, стали выискивать примеры ремесла во всех подходящих и неподходящих местах. Можно было бы написать объемистый очерк, чтобы показать, как греки отвечали на этот соблазн — где-то поддавались ему, а где-то и сопротивлялись. Точнее говоря, сначала, как правило, они поддавались, но потом усердно исправляли свои ошибки. Впрочем, два блестящих примера успешного сопротивления этому соблазну можно здесь упомянуть — это доказательство Платона («Государство», 330 D — 336 A), что правосудие не является ремеслом, с дополнением (336 E—354 A), что несправосудие тоже не ремесло, а также Аристотелево опровержение («Метафизика», L) утверждавшего в «Тимее» Платона взгляда, что отношения между богом и миром являются образчиком отношений между ремесленником и артефактом.

Впрочем, когда дело дошло до эстетических проблем, как Платон, так и Аристотель поддались этому соблазну. Они приняли на веру, что поэзия, единственное искусство, которое у них обсуждается подробно,

является разновидностью ремесла, и говорили об этом ремесле как о ποιητικὴ τέχνη — поэтическом ремесле. Так что же это за ремесло?

Есть такие ремесла, например ремесло сапожника, плотника или ткача, цель которых — создание определенных артефактов. Другие ремесла — сельское хозяйство, скотоводство или объездка лошадей — имеют целью создание или усовершенствование некоторых живых организмов. Есть еще ремесла, подобные медицине, педагогике или военному делу, цель которых состоит в приведении людей в определенные состояния тела или души. Ни к чему задаваться вопросом, к какому же из этих родов ремесла можно причислить в качестве вида поэтическое ремесло, поскольку перечисленные роды не исключают друг друга. Сапожник, плотник или ткач не просто стараются производить обувь, постройки или ткани. Они создают эти предметы, поскольку в них существует потребность, так что цель ремесленника не в создании этих предметов, а в удовлетворении определенных потребностей. На самом деле ремесленник стремится создать определенное состояние ума у своих клиентов — состояние удовлетворенных потребностей. Подобные рассуждения применимы и ко второй группе. Таким образом, цели всех трех групп ремесел сводятся к одной. Все эти ремесла являются средствами для приведения людей в определенные желаемые состояния.

То же самое описание применимо и к поэтическому ремеслу. Поэт предстает в облике некоего искусного мастера — он трудится для своих потребителей, а результат его труда состоит в приведении потребителей в определенное состояние души, которое заранее считается желательным. Поэт, как и любой другой ремесленник, должен знать, какое состояние он стремится создать, и должен знать как из собственного опыта, так и согласно канонам, которые являются всего лишь разделенным чужим опытом, как достигать этих желаемых состояний. Таково поэтическое ремесло, по мнению Платона и Аристотеля, а следом за ними и таких авторов, как Гораций в его книге *«Ars Poetica»*¹. Должны существовать аналогичные ремесла живописи, скульптуры и так далее. Музыка, по крайней мере для Платона, была не отдельным искусством, а составной частью поэзии.

Я обратился к мыслителям древности, поскольку их представления в этой области, как и во многих других, глубоко отпечатались и в наших мыслях. Иной раз это нам на пользу, а кое-где и во вред. У некоторых древних философов, например у Платона, есть намеки и на совершенно другие мнения, однако изложенный взгляд нам знаком более всего; собственно, именно на нем по большей части основывалась и покоится до сего дня теория и практика искусства. Современная мода на мысли в некоторых отношениях даже уттрировала это заблуждение древних. Сейчас мы склонны думать обо всех проблемах, включая и искусство, в тер-

¹ «Искусство поэзии» (лат.).

минах либо экономики, либо психологии, а оба типа мышления стремятся философию искусства подчинить философии ремесла. На взгляд экономиста, искусство представляется в виде специализированной группы производств. Художник — производитель, его аудитория — потребители, которые платят ему за те блага, которые выражаются в виде душевных состояний, достигаемых потребителем в результате творческой активности художника. Для психолога аудитория состоит из личностей, определенным образом реагирующих на стимулы, порождаемые художником, а дело художника состоит в том, чтобы знать, какие из реакций желательны или желаемы, чтобы порождать те стимулы, которые эти реакции смогут высвободить.

Получается, что техническая теория искусства далеко выходит за узкую сферу интересов коллекционера древностей. На самом деле она отражает то, как сейчас думает об искусстве большинство людей, и особенно экономисты и психологи, люди, от которых мы ждем (зачастую тщетно) руководства в решении проблем современной жизни.

Однако эта теория — просто вульгарная ошибка, и это может увидеть каждый, кто подходит к этому критически. Здесь не важно, какое конкретное ремесло идентифицируется с искусством. Нас не интересует, какие блага ожидает аудитория от художника, какие реакции художник должен вызвать у потребителя. Вне связи с этими подробностями наш вопрос состоит в том, является ли искусство вообще каким-либо ремеслом. На этот вопрос легко ответить, если не забывать те полдюжины характеристик ремесла, которые были перечислены в предыдущем параграфе, и задаться вопросом, подходят ли они к случаю искусства. Здесь не нужно прибегать к каким-либо хитростям — соответствие должно быть убедительным и непосредственным. Лучше вообще не иметь никакой теории искусства, чем обходиться теорией, которая не вызывает доверия с первых же шагов.

§ 3. КРУШЕНИЕ ЭТОЙ ТЕОРИИ

1. Первая характерная черта ремесла — это разделение между средствами и целью. Наблюдается ли это в произведении искусства? Согласно технической теории — да. Стихотворение является средством для создания у аудитории определенного душевного состояния, как, например, подкова является средством достижения определенного состояния ума у хозяина подкованной лошади. Стихотворение, в свою очередь, будет целью, относительно которой другие вещи окажутся средствами. В случае с конской подковой такое исследование будет очень простым. Мы можем выделить следующие операции: разжигание горна, отделение куска от железной полосы, его нагревание и т. д. Какие аналогии этому процессу можно найти в случае написания стихотворения? Поэт

может достать бумагу и авторучку, заправить ручку чернилами, сесть за стол и расставить локти, однако все эти действия служат подготовкой не к сочинению (которое может происходить в голове поэта), а к написанию. Допустим, стихотворение такое коротенькое, что сочиняется без всякой помощи писчих принадлежностей, — каковы же средства, с помощью которых поэт его сочиняет? Я не могу придумать никакого ответа, кроме, может быть, шуточных вроде: «с помощью словаря рифм», «постукивая ногой об пол и покачивая головой для того, чтобы наметить ритм» или просто «покрепче напившись». Если же посмотреть на это серьезнее, то можно увидеть, что единственными факторами в этой ситуации будут поэт, поэтическое усилие его сознания и само стихотворение. А если какой-нибудь сторонник технической теории скажет: «Совершенно верно! Поэтическая работа — это средство, а стихотворение — это цель», — то мы спросим его, где он видел кузнеца, который может сделать подкову только одним трудом, не пользуясь горном, наковальней, молотом и клещами. Именно потому, что в случае стихотворения не существует ничего подобного, стихотворение не является целью, для которой имеются средства.

И с другой стороны — является ли стихотворение средством для создания у аудитории определенного настроения? Предположим, что поэт прочитал свои стихи какой-то аудитории, надеясь, что они произведут определенный эффект. Предположим, что результат не оправдал этих надежд. Будет ли это само по себе доказательством, что стихотворение написано плохо? Это трудный вопрос — одни согласятся, другие будут спорить. Однако если бы поэзия была просто ремеслом, в ответ мы бы услышали уверенное согласие. Стороннику технической теории придется много хитрить, прежде чем в этом вопросе он сможет подогнать факты к своей теории.

Итак, пока перспективы технической теории оставляют желать лучшего. Посмотрим, что будет дальше.

2. Разумеется, в некоторых видах искусства существует разделение между планированием и исполнением. Точнее, это относится к тем произведениям, которые одновременно оказываются продуктами ремесла, или артефактами. Здесь, естественно, обе эти сферы накладываются друг на друга, как можно увидеть на примере создания красивого сосуда, который изготавливается для удовлетворения конкретных нужд, для выполнения полезных функций, но который тем не менее может быть и произведением искусства. Однако вообразим себе поэта, который сочиняет стихи во время прогулки. Неожиданно ему в голову приходит одна строка, потом другая, они ему не нравятся, и он изменяет их, пока не останется ими доволен — каким же планом он руководствуется? Может быть, у него было смутное представление, что, если он пойдет прогуляться, то сможет сочинить стихотворение, но каковы же, так сказать, «параметры и инструкция по применению» стихотворения, которое он

собирался написать? Он вполне мог рассчитывать сочинить сонет на определенную тему, заданную издателем журнала, однако дело здесь в том, что он мог обойтись и без такого плана и что, сочинив стихотворение без всякого плана, он вовсе не перестает быть поэтом.

Предположим, некий скульптор не собирается изваять мадонну с младенцем в три фута высотой из мрамора в надежде, что она понравится настоятелю епархии и займет пустующую нишу над какой-нибудь церковной дверью, пусть он просто играет с глиной и обнаружит, как под его пальцами глина превращается в маленького танцующего человечка, — разве это не произведение искусства, если фигурка сделана без всякого предварительного плана?

Все это давно знакомо. Не было бы никакой нужды на этом снова настаивать, если бы техническая теория не предполагала, что мы все это накрепко забыли. Сейчас, когда мы это снова вспомнили, давайте отметим, как важно этот аспект не переоценить. Искусство как таковое не предполагает разделения между планированием и исполнением, однако (а) это только негативная характеристика, но никак не позитивная. Мы не должны возводить отсутствие плана в абсолют и называть это вдохновением, бессознательным или чем-нибудь в том же роде; (b) это допустимое свойство искусства, а не обязательное. Если в искусстве возможно создание незапланированных произведений, из этого не следует, что запланированное произведение не является произведением искусства.

Такова логическая ошибка, лежащая в основе одного или нескольких различных явлений, называемых *романтизм*². Вполне может оказаться, что те произведения искусства, которые выполняются без всякого плана, — это что-то пустячное, что величайшие и серьезнейшие произведения всегда содержат элемент планирования и, следовательно, элемент ремесла. Однако это не оправдывает техническую теорию искусства.

3. Поскольку в подлинном искусстве нельзя различить ни средств и целей, ни планирования и исполнения, то, очевидно, не может быть никакого обмена ролями между средствами и целью при сравнении планирования и исполнения.

4. Теперь мы подходим к разделению между сырым материалом и конечным продуктом. Существует ли такое разделение в подлинном

² Как-то я назвал это «ошибкой сомнительных границ». Поскольку сферы искусства и ремесла взаимно перекрываются, суть искусства ищут не в позитивных характеристиках всего искусства, а в характеристиках тех произведений искусства, которые не являются одновременно продуктами ремесла. Таким образом, оказывается, что единственные вещи, которые заслуживают названия «произведения искусства», — те редкие образцы, которые лежат за пределами зон пересечения искусства и ремесла. Эта область крайне сомнительна для доказательств такого рода, ибо дальнейшие исследования могут в любой момент в любом из этих образцов вскрыть некоторые характеристики ремесла. (См. «Очерк о философском методе»).

искусстве? Если это так, то стихотворение изготавливается из какого-то сырья. Каково же сырье, из которого Бен Джонсон изготовил «Королеву и охотницу»? Может быть, слова. Но какие слова? Кузнец делает подкову не из всего имеющегося в его распоряжении железа, а лишь из определенного куска, отрезанного от определенной железной полосы, которая хранится в темном углу кузницы. Если Бен Джонсон делал что-нибудь подобное, то он, наверное, рассуждал так: «Я хочу сделать маленький гимн, который откроет шестую сцену пятого акта в „Празднестве Синтии“. Вот английский язык или, по крайней мере, та его часть, которую я хорошо знаю. Из нее я пять раз использую *твой*; четыре раза *к*, *и*, *сияющая*; *превосходно* и *богиня* по три раза каждое и т. д.» Но ведь он так не думал. Слова, встречающиеся в его стихотворении, никогда не хранились в его памяти в форме, отличной от порядка его же стиха. Я не отрицаю, что, сортируя слова, гласные или согласные звуки из подобного стихотворения, мы можем сделать любопытные и (хотелось бы верить) важные открытия относительно того, каким образом работала голова Бена Джонсона, когда он писал стихотворения. Я с радостью допущу, что техническая теория искусства делает хорошее дело, вдохновляя людей на исследования подобных материй, но если, объясняя эти свои занятия, она называет слова и звуки материалом, из которого делается стихотворение, то она, простите, говорит чепуху.

Впрочем, может быть, имеется сырой материал другого рода — чувство или эмоция, например, которые присутствуют в сознании поэта в начале его работы и которые он своим трудом преобразует в стихотворение. «Из своей великой боли я сделал маленькие песни», — сказал Гейне. Он был, несомненно, прав. Работу поэта можно справедливо представить как преобразование эмоций в стихи. Однако такое преобразование в принципе отличается от перековки железной полосы на подковы. Если бы эти два типа преобразований были идентичны, кузнец мог бы делать подковы из одного только желания выплатить налог. Кроме одного только желания, для того чтобы делать подковы, пусть даже и из этого желания, ему нужно кое-что еще — а именно, железо, являющееся их истинным сырьем. В случае с поэтом это «кое-что еще» просто не существует.

5. Любое произведение искусства обладает чем-то таким, что в том или ином смысле слова можно назвать формой. Если говорить более точно, то всегда имеется что-то подобное ритму, системе, организации, структуре. Однако из этого не следует никакого противопоставления между формой и содержанием. Там, где это различие в самом деле существует, а именно в артефактах, материал, до того как на него была наложена форма, существовал в виде сырья, а форма, еще до наложения на материал, существовала в виде перспективного плана. По тому, как материал и форма сосуществуют в конечном продукте, можно видеть, что материал может принять другую форму, а форма может быть нало-

жена на другой материал. Ни одно из этих утверждений не применимо к производству искусства. Без сомнения, что-то существовало еще до того, как родилось стихотворение, например, в душе у поэта было какое-то смутное возбуждение, однако, как мы уже видели, оно не имеет ничего общего с сырьем для стихотворения. Кроме того, разумеется, существовало побуждение писать, однако этот импульс не был формой ненаписанного стихотворения. А когда стихотворение уже написано, в нем нет ничего, о чем можно сказать: «вот материал, который мог бы принять другую форму», или «вот форма, которая могла бы реализовать-ся в другом материале».

Когда люди в отношении искусства говорят о материале и форме или об этом странном гибридном разделении, форме и содержании, они фактически делают одну из двух вещей или же сразу обе: либо они приравнивают производство искусства к артефакту, а работу художника к работе ремесленника, либо же используют эти термины в туманном метафорическом смысле как средства для выражения некоторого различия, которое в самом деле существует в искусстве, но имеет совершенно другую природу. В искусстве всегда существует различие между тем, что выражается, и тем, что используется для выражения, существует различие между изначальным импульсом к творчеству и законченным стихотворением, картиной или музыкой, существует различие между эмоциональным элементом в опыте художника и тем, что можно назвать интеллектуальным элементом. Все эти различия заслуживают анализа, но ни одно из них не является различием между формой и материалом.

6. И, наконец, в искусстве нет ничего, что бы напоминало иерархию ремесел, когда каждое из них задает цель для ремесла, лежащего ниже, и поставляет средства или сырье для ремесла, стоящего выше. Когда поэт пишет стихи на музыку, эти стихи не являются средствами для достижения целей, которые преследует музыкант, поскольку они включены в песню, являющуюся конечным продуктом для музыканта, в то время как для средств характерно то, что, как мы видели, они остаются позади. Однако в этом случае стихи не являются и сырьем. Музыкант не преобразует их в музыку, он перелагает их на музыку, и уж если музыка, которую он пишет для этих стихов, и создается из какого-то исходного материала (что на самом деле не так), то этот материал не может состоять из стихов. То, что здесь происходит, скорее можно назвать сотрудничеством между поэтом и музыкантом, которые вместе создают произведение искусства, содержащее частицу труда каждого из них. Это остается справедливым даже в том случае, когда со стороны поэта не было никакого желания сотрудничать.

Из представления об иерархии ремесел Аристотель вывел понятие высшего ремесла, к которому ведет вся иерархическая лестница, так что различные «ценности», производимые разными ремеслами, в том или

ином виде играют свою роль в подготовке к работе этого высшего ремесла. Поэтому продукт высшего ремесла можно назвать «высшей ценностью»³. На первый взгляд, отголоски этого учения можно услышать в теории Вагнера об опере как о высшем искусстве, высшем, поскольку в нем объединяется красота музыки, поэзии и драмы, искусства пространства и искусства времени в единое целое. Однако помимо вопроса, насколько обоснованно мнение Вагнера об опере как о величайшем искусстве, это мнение на самом деле не базируется на представлении об иерархии искусств. Слова, жесты, музыка, сценарий не являются ни средствами, ни материалами для оперы. Они служат только ее частями. Таким образом, иерархия средств и материалов исключается из рассмотрения — остается только иерархия частей. Тем не менее, даже и она неприменима к нашему случаю. Вагнер считал себя величайшим художником, поскольку сам писал не только музыку, но и слова, разрабатывал постановку, был для себя режиссером. Это прямая противоположность системе, подобной автомобильной промышленности, иерархический характер которой связан с тем фактом, что все отдельные части изготавливаются разными фирмами, специализирующимися на производстве этих частей.

§ 4. ТЕХНИКА

Стоит принять всерьез понятие ремесла, и сразу же становится очевидным, что подлинное искусство не может быть никаким ремеслом. Большая часть людей, пишущих сейчас об искусстве, думает, что это какое-то ремесло. Это основная ошибка, с которой должна бороться современная эстетическая теория. Даже те, кто воздерживается от явного признания этой ошибки, принимают на веру учения, в которых она неявно подразумевается. Одно из таких учений — доктрина художественной техники.

Эту доктрину можно изложить таким образом. Художник должен обладать некоторой специализированной формой умения, которая называется техникой. Он приобретает свое умение точно так же, как это делает ремесленник — отчасти благодаря собственному опыту, а отчасти разделяя опыт других людей, которые тем самым становятся его учителями. Техническое мастерство, полученное таким образом, само по себе не делает его художником, поскольку профессионалами становятся, а художниками рождаются. Великий художественный талант может давать прекрасные плоды даже при ущербной технике, но и самое отточенное мастерство не создаст достойного произведения в отсутствие художественной силы. Тем не менее, ни одно произведение искусства не может быть создано без некоторой доли технического мастерства, и, при про-

³ Никомахова этика, начало. 1094, a1 — b10.

чих равных условиях, чем выше техника, тем выше будет произведение искусства. Наивысшие художественные потенции для должного проявления требуют и подобающе совершенной техники.

При правильном понимании все это совершенно верно. И это не только совершенно верно, но и полезно, ибо подвергает критике сентиментальные представления о том, что произведения искусства могут быть созданы каждым, какой бы незначительной ни была его профессиональная подготовка, при том условии, что его сердце находится на верном месте. И так как писатель, который пишет об искусстве, большей частью адресуется не к художникам, а к любителям в искусстве, он правильно поступает, настаивая на том, что известно каждому художнику и не известно большинству любителей: большой объем целенаправленной мыслительной работы, добросовестной самодисциплины, которые ведут к становлению человека, способного написать строку так, как это делал Поуп, или сколоть хотя бы один кусочек камня, как это делал Микеланджело. Однако не менее верно и не менее важно то, что умение, описанное здесь (примем пока слово *умение* без излишней критики), хотя и является необходимым условием для совершенного произведения искусства, само по себе не может его создать. Высокую степень такого мастерства можно увидеть в стихах Бена Джонсона. Критик может с большим успехом выявить это мастерство, исследуя утонченные, сложные и остроумные ритмические и рифменные схемы, аллитерации, ассонансы и диссонансы, встречающиеся в его стихотворениях. Однако поэтом, и великим поэтом, Бена Джонсона делает не его мастерство в создании этих схем, а ярчайшее воображение, в котором он видит богиню и ее свиту. Только ради этого видения ему стоило использовать это мастерство, только ради того, чтобы лучше его прочувствовать, нам стоит исследовать те схемы, которые он построил. Мисс Эдит Ситуэлл (ее заслуги и как поэта, и как критика не требуют рекомендаций), автор фонетических исследований стиха, которые не уступают и ее собственному поэтическому творчеству, провела подобную работу над стихотворными конструкциями и схемами в творчестве м-ра Т. С. Элиота. Она с большим уважением отзывалась о том мастерстве, которое чувствуется в этих изощренных структурах, но когда наконец дело дошло до сравнения величия Элиота с заурядностью некоторых других рифмоплетов, которые иногда со смешной наивностью воображали себя его соперниками, она кончила восхваления в адрес его технических совершенств словами: «Перед нами человек, который говорил с ангелами ярости и с ангелами чистого света и блаженного мира, которому доводилось „блуждать среди низших из мертвецов“»⁴. Она дает нам понять, что именно этот опыт и является сердцем его поэзии. Мы понимаем, что Элиот — истинный поэт, по тому, как «расширяется наш опыт» благодаря опыту, которым делится с нами

⁴ *Aspects of Modern Poetry*, ch. V, p. 251.

поэт (это излюбленная фраза мисс Ситуэлл, и каждый раз, когда она звучит в ее текстах, она открывает читателям что-то новое). Как бы ни было важно для поэта обладание техническим мастерством, поэтом он является настолько, насколько его мастерство служит искусству, а не приравнивается к нему.

Это уже не старая греко-римская теория поэтического ремесла, а ее модифицированная и урезанная версия. Впрочем, если мы ее хорошенько рассмотрим, то обнаружим, что хотя она и отошла от старой теории поэтического ремесла, для того чтобы избежать древних ошибок, но отошла не так уж и далеко.

Когда говорится, что поэт обладает техническим мастерством, это значит, что он обладает чем-то, имеющим природу того качества, которое выступает под соответствующим именем в разговоре о ремесленнике как таковом. Тогда предполагается, что называемое таким образом качество соотносится с созданием стихотворения точно так же, как мастерство столяра соотносится с созданием стола. Если такое использование термина не предполагает этого смысла, то значит слова употребляются в каких-то смутных значениях — либо в эзотерическом смысле, который пишущие люди сознательно скрывают от читателей, либо (что более вероятно) в смысле, который остается темным и для самих авторов. Можно предположить, что люди, использующие такой язык, относятся к нему с полной серьезностью и готовы хранить верность всем следствиям, которые из него вытекают.

Мастерство ремесленника — это его знание о средствах, необходимых для достижения заданной цели, и его владение этими средствами. Столяр, делающий стол, проявляет свое мастерство в знании того, какие материалы и какие инструменты требуются для его работы, а также в способности использовать материалы и инструмент таким образом, чтобы получить такой стол, который от него требуется.

Теория поэтической техники предполагает, что прежде всего поэт обладает некоторым опытом, который требует выражения. Потом он задумывает создание стихотворения, в котором этот опыт можно выразить. Это стихотворение, как еще не достигнутая цель, для своей реализации требует использования определенных способностей или форм мастерства, которые и составляют поэтическую технику. В этом есть некая доля истины. Совершенно верно, что создание стихотворения начинается с того, что поэт располагает опытом, требующим выражения в форме стихотворения. Однако представление о ненаписанном стихотворении как о цели, достижению которой служит поэтическая техника, глубокое заблуждение. В нем предполагается, что еще до написания стихотворения поэт знает и может сформулировать все детали этого стихотворения точно так же, как столяр знает все спецификации стола, который он собирается сделать. В отношении ремесленника это всегда справедливо. Точно так же это справедливо в отношении художника в

тех случаях, когда произведение искусства является одновременно и произведением ремесла. Однако это совершенно несправедливо в отношении художника в тех случаях, когда художественная работа не является ремесленной, когда поэт импровизирует в стихах, когда скульптор играет с глиной, и т. п. Во всех этих случаях (которые, в конце концов, являются проявлениями искусства, пусть даже, может быть, искусства не слишком высокого уровня) художник не имеет представления, что же за опыт рвется наружу и требует выражения, пока он, наконец, не оказывается выраженным. То, что он хочет сказать, не стоит перед ним как цель, для достижения которой нужно создать необходимые средства. Все это становится ясным только по мере того, как стихотворение принимает какую-то форму в уме у творца или же глина — под его пальцами.

Некоторые остатки такого подхода сохраняются даже в самых сложных, самых рефлексивных, наиболее точно спланированных произведениях искусства. К этой проблеме мы еще вернемся в следующей главе — проблеме примирения нерефлексивной спонтанности искусства в его простейших формах с огромным интеллектуальным грузом, который несут на себе великие произведения искусства, подобные «Агамемнону» или «Божественной комедии». В настоящий момент мы имеем дело с более простой проблемой. Мы столкнулись с тем, что выдает себя за теорию искусства вообще. Чтобы доказать ее ложность, нам только требуется показать, что существуют общепризнанные образцы искусства, к которым эта теория неприменима.

Называя те силы, с помощью которых художник создает структуры из слов, нот или мазков кисти, простым словом *техника*, эта теория вводит нас в заблуждение, приравнивая эти силы к обыкновенной сноровке, с которой ремесленник создает необходимые средства для достижения поставленной цели. Реальность упомянутых структур не вызывает сомнения, силы, позволяющие художнику создавать эти структуры, безусловно заслуживают нашего внимания. Однако мы заранее обрекаем наше исследование на неудачу, если намереваемся рассматривать эти силы как являющиеся сознательной выработкой средств для достижения осознанной цели, т. е. будто они являются техникой.

§ 5. ИСКУССТВО КАК ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ РАЗДРАЖИТЕЛЬ

Может быть, современная концепция художественной техники в том виде, как она провозглашается или подразумевается в работах современных критиков, и не очень удачна, но она представляет собой серьезную попытку преодолеть слабые стороны древней теории поэтического ремесла. В ней признается, что произведение искусства как таковое не есть артефакт, поскольку в его создании участвуют элементы, которые нельзя подчинить концепции ремесла. Тем не менее, в ней заявляется,

что старая теория содержит зерно истины, поскольку среди элементов, участвующих в создании произведения искусства, существует один фактор, который вполне согласуется с этой концепцией, а именно художественная техника. Мы уже увидели, что такие рассуждения никуда не годятся, однако по крайней мере здесь можно увидеть, что люди, которые их выдвинули, серьезно поработали над этим предметом.

Этого, увы, не скажешь о другой попытке реабилитировать техническую теорию искусства, а именно об очень большой школе современных психологов, а также критиков, которые переняли их манеру выражаться. У них все произведение искусства рассматривается как артефакт, построенный (если в нем наблюдается достаточно высокая степень мастерства, которая оправдывает использование этого слова) в качестве средства для реализации стоящей за ним цели, а именно определенного психического состояния аудитории художника. Для того чтобы повлиять на аудиторию совершенно определенным образом, художник обращается к ней также определенным образом, выставляя перед ней определенное произведение искусства. Насколько художник компетентен, настолько выполняется по крайней мере одно условие: произведение искусства в самом деле воздействует на аудиторию так, как этого хочет художник. Есть еще и второе условие, которое может быть выполнено: душевное состояние, созданное таким образом в аудитории, может быть в том или ином смысле ценным или желательным состоянием, таким, которое обогащает жизнь аудитории и дает художнику право рассчитывать не только на восхищение со стороны публики, но и на благодарность.

Первое, что мы заметим в отношении искусствоведческой теории стимула-реакции, — то, что она не нова. Эта теория излагается в десятой книге Платонова «Государства», в Аристотелевой «Поэтике» и в «Искусстве поэзии» Горация. Психолог, пользующийся этой теорией, осознанно или неосознанно полностью принимает доктрину поэтического ремесла, совершенно игнорирует ту разгромную критику, которая была направлена в ее адрес в течение нескольких последних столетий.

Все это объясняется не тем, что их взгляды основывались на исследовании Платона и Аристотеля, игнорируя более современных авторов. Просто, как добросовестные исследователи-индуктивисты, они не отрывали взгляда от фактов, но только факты выбирались не те (а против этой напасти у индуктивного метода нет никакой защиты). Эта теория искусства основывается на исследовании того, что ошибочно называют искусством.

Существуют многочисленные примеры того, как субъект, претендующий на звание художника, без стеснения предается занятию, заключающемуся в создании определенных настроений среди его аудитории. Коверный клоун выкидывает всяческие коленца ради того, чтобы сорвать смех, и имеет в своем распоряжении немалое количество испытанных приемов. Поставщик сентиментального чтива находится в том же поло-

жении, перед политическим или религиозным оратором стоят определенные цели, и для их достижения он пользуется определенными средствами. Это перечисление можно продолжить. Можно даже попытаться создать примерную классификацию этих целей⁵. Во-первых, целью «художника» может быть порождение определенного рода эмоций. Эмоции могут быть почти любого сорта. Более важное различие связано с тем, вызываются ли эти эмоции просто так, ради самих себя, для развлечения, либо же ради их ценности в делах практической жизни. При этом коверный клоун или бульварный сентиментальный романист оказываются по одну сторону границы, а политические и религиозные ораторы — по другую. Кроме того, целью может служить стимулирование определенных интеллектуальных усилий. Последние также могут быть самого различного сорта, но и их можно стимулировать, имея в виду два мотива: либо тот, что объекты, на которые эти усилия направлены, считаются заслуживающими понимания, либо же тот, что сама деятельность такого рода считается заслуживающей исполнения, пусть даже она и не ведет ни к чему в области знания. В-третьих, целью может быть стимулирование действий определенного рода. Здесь опять-таки можно руководствоваться соображениями двух типов: либо тем, что действие считается целесообразным, либо тем, что оно справедливо.

Вот мы и перечислим шесть типов того, что ошибочно называется искусством. Эти явления называются искусством, потому что они являются типами ремесла, в которых исполнитель может, используя свое мастерство, вызвать у аудитории желаемую психологическую реакцию, в силу чего они подпадают под изжившую себя, но еще не похороненную концепцию поэтического ремесла, живописного ремесла и т. п. Эти названия ошибочны, потому что разделение на средства и цели, лежащее в их основе, не позволяет причислять их к подлинному искусству.

Теперь назовем эти шесть явлений их настоящими именами. Когда эмоция вызывается ради самой себя, для получения удовольствия, ремесло, вызывающее ее, называется *развлечением*. Когда эмоции вызываются ради их практической ценности, это называется *магией* (внесение этого слова будет объяснено в главе IV). Когда интеллектуальная деятельность стимулируется только ради того, чтобы в ней упражняться, произведение, созданное для этого, называется *головоломка*. Когда умственную деятельность возбуждают ради познания того или иного предмета, это называется *обучением*. Когда определенная практическая деятельность стимулируется как целесообразная или выгодная, это называется либо

⁵ Причина того, что я называю эту классификацию «грубой», состоит в том, что на самом деле вообще нельзя «стимулировать интеллектуальную деятельность» или «стимулировать действия определенного рода». Всякий, кто говорит, что это возможно, не подумал о тех условиях, при которых возникают эти явления. Наиважнейшее из этих условий таково: они должны быть абсолютно спонтанны. Вот почему они не могут быть реакцией на стимулы.

реклама, либо (в современном, а не устаревшем смысле) *пропаганда*. Когда такая деятельность стимулируется как справедливая, соответствующее выступление называется *проповедью*.

Эта шестерка, по отдельности или в каких-то комбинациях, практически исчерпывает все функции того, что в современном мире по недоразумению удостоивается имени *искусство*. Ни один из этих шести типов не имеет ничего общего с подлинным искусством. И это вовсе не потому, что (как сказал Оскар Уайльд, обладавший любопытным талантом игнорировать лежащую на самой поверхности истину, а потом восхвалять себя за то, что на нее набрел) «все искусство бесполезно», поскольку это не так. Произведение искусства вполне может выступать в роли развлечения, назидания, головоломки, проповеди и т. д., вовсе не переставая быть подлинным искусством, и тем самым оно вполне может быть по-настоящему полезным. Дело в том, что, как, может быть, хотел на самом деле сказать Оскар Уайльд, то, что делает вещь произведением искусства, — это вовсе не то, что делает ее полезной. Вопрос о том, какую психологическую реакцию вызывает так называемое «произведение искусства» (например, «что вы чувствуете», читая то или иное стихотворение), не имеет абсолютно ничего общего с вопросом, подлинное ли это произведение искусства или нет. Точно так же не имеет отношения к делу и вопрос, какую психологическую реакцию автор намерен вызвать своим произведением.

Классификация психологических реакций, вызываемых стихами, картинами, музыкой и т. п., не является классификацией типов искусства. Это классификация типов псевдоискусства. Однако термин *псевдоискусство* означает нечто, не являющееся искусством, но ошибочно за него принимаемое. Нечто, не являющееся искусством, может быть за него принято только в том случае, если для этой ошибки есть основания — если вещь, принимаемая за искусство, настолько похожа на него, что их легко перепутать. В чем же состоит это родство? В предыдущей главе мы уже видели, что может существовать, например, комбинация искусства и религии в таком виде, что художественный мотив, хотя и существующий на самом деле, оказывается подчиненным мотиву религиозному. Назвать результат такой комбинации искусством — ибо *tout court*⁶, — значило бы спровоцировать ответ: «Это не искусство, а религия». Иначе говоря, нас обвинят в том, что проявление религии мы приняли за искусство. Однако на самом деле такую ошибку никогда нельзя совершить. Просто объединение искусства с религией эллиптически называется искусством, а уж затем характеристики, которые соответствуют ему не как искусству, а как религии, ошибочно принимаются за характеристики искусства.

Итак, эти разнообразные типы псевдоискусства в действительности оказываются различными вариантами практического использования

⁶ все течет (*франц.*).

подлинного искусства. Для того чтобы какая-либо за этих целей могла быть достигнута, прежде всего должно присутствовать искусство, а затем уже подчинение искусства какой-то утилитарной цели. Если человек не умеет писать, он не может писать даже и для пропаганды. Если человек не может рисовать, он не может стать ни карикатуристом, ни рекламным художником. Все эти виды деятельности в каждом случае претерпевают процесс, состоящий из двух фаз. Прежде всего существует литература, живопись и т. п., которыми занимаются как искусством ради них самих, которые идут своим путем и развивают собственную природу, не заботясь ни о каких привходящих факторах. Затем это независимое и самодостаточное искусство запрягают, так сказать, в плуг, силой уводят с его естественного пути и подчиняют служению тем целям, которые ему чужды. В этом заключается трагедия, характерная для художника в современном мире. Он наследник традиции, которая его научила, чем должно быть искусство или, по крайней мере, чем оно быть не может. Он услышал зов искусства и стал ему самоотверженно служить, затем, когда подходит время потребовать от общества поддержки хотя бы в виде платы за его преданность той цели, которая в итоге не является его личным делом, а выступает в виде одной из главных целей современной цивилизации, он понимает, что гарантией для его жизни будет отказ от этого зова, и он будет использовать искусство, которым овладел, таким образом, который отрицает его фундаментальную природу, — станет журналистом, рекламным художником и т. п. Такая деградация значительно страшнее, чем проституция или только физическое рабство.

Но даже в таких противоестественных условиях искусство никогда не бывает простым средством для достижения навязанных ему целей. То, что правильно называется средствами, создано в подчинении целям, которым оно служит, а здесь мы сначала имеем литературу, живопись и т. п., которые уже потом подчиняются поставленным перед ними целям. Таким образом, мы совершили бы принципиальную и фатальную ошибку, если бы сочли само искусство средством для достижения любой из этих целей, даже если искусство и поставлено им на службу. Эта ошибка широко поддерживается современными тенденциями в психологии, авторитетно провозглашается с высоты академических трибун, но, в конце концов, это только новый вариант, обряженный в заемную одежду современной науки, давнего заблуждения, что искусства являются родом ремесла.

Эта теория вводит в заблуждение даже ее сторонников только потому, что они мечутся между двумя «рогами» дилеммы. Их теория признает обе альтернативы: и то, что суть искусства состоит в возбуждении определенных реакций у аудитории, и то, что такие реакции являются следствиями, вытекающими из его сути в определенных обстоятельствах. Рассмотрим первую альтернативу. Если искусство является искусством лишь постольку, поскольку оно стимулирует определенные реакции, то

художник как таковой оказывается просто поставщиком наркотиков, лечебных или вредоносных. Тогда то, что мы называем произведениями искусства, вырождается всего лишь в раздел фармакопеи⁷. Если мы спросим, по какому же принципу этот раздел химико-медицинских наук может быть выделен из других разделов, мы не получим никакого определенного ответа.

Это не теория искусства. Она не только не эстетична, но антиэстетична. Если она заявляется как истинное описание личного опыта ее сторонников, нам придется признать ее как таковую, но с оговоркой, что у ее сторонников вообще нет опыта эстетических переживаний. Или, по крайней мере, их переживания не столь глубоки, чтобы оставить в их сознании хоть сколько-нибудь различимый след. И поэтому, заглянув внутрь себя, они не найдут там ответа на вопрос, в чем же заключаются главные качества искусства⁸. Можно, разумеется, смотреть картины, слушать музыку, читать стихи, не испытывая от всего этого никаких эстетических переживаний. Психологическую теорию искусства можно проиллюстрировать множеством примеров, вспомнив повседневные разговоры о произведениях искусства. Однако если эти разговоры в самом деле положить в основу эстетической теории, то эта теория будет иметь такое же отношение к искусству и эстетике, как и ежегодно публикуемый в журнале «Кройка и шитье» критический анализ того, как академические портретисты изображают на своих картинах брюки и пиджаки.

Если эта теория будет развиваться как метод искусствоведческой критики, она (при условии, что не забудет свои собственные принципы) сможет полагаться только на антиэстетические мерки. Например, она может пытаться оценивать объективные достоинства конкретного стихотворения, фиксируя «реакции» на него со стороны людей, от которых скрыто имя автора. Здесь, разумеется, должен игнорироваться опыт или навык слушателей в сложном деле поэтической критики. Кроме того, исследуя восприятие отдельного слушателя, эта теория в состоянии оценивать количество эмоций, которые психолог сможет выделить и сочтет достойными внимания.

Если мы выбираем этот «рог» дилеммы, само искусство для нас бесследно исчезает. Вторая возможность состоит в том, что стимулирование определенных реакций должно расцениваться не как сущность искусства, а как проявляющееся в определенных условиях следствие этой сущности. В этом случае наш анализ не уничтожает искусство, но оно

⁷ Cf. D. G. James. *Scepticism and Poetry* (1937).

⁸ На сегодня д-р А. А. Ричардс является самым видным сторонником критикующей мной теории, и я не буду говорить, что он не обладает никаким эстетическим опытом. Однако в своих работах он совершенно не обсуждает этот личный эстетический опыт. Лишь иногда редкие упоминания о нем непреднамеренно проскальзывают между строк.

теряет связь с нашими исследованиями точно так же, как фармакологическое описание воздействия ранее неизвестного наркотика может быть не связанным с вопросом о его химическом составе. Пусть мы признаем, что произведения искусства в определенных условиях вызывают в аудитории какие-то реакции (и это верно), и пусть мы признаем, что это происходит не по каким-то причинам, чуждым их природе как природе произведений искусства, а является прямым следствием этой природы (это предположение ложно), — и все равно из этого не следует, что разбор упомянутых реакций прольет какой-либо свет на подлинную природу искусства.

Психологическая наука фактически ничего не сделала в плане объяснения природы искусства, как бы ни были велики ее заслуги в объяснении некоторых элементов человеческого опыта, которые временами можно связать или спутать с собственно искусством. Вклад психологии в псевдоэстетику огромен, в подлинную эстетику — ничтожен.

§ 6. ИЗЯЩНЫЕ ИСКУССТВА И КРАСОТА

Отказ от технической теории искусства предполагает и отказ от определенной терминологии, в частности от обозначения подлинного искусства словами *изящные искусства*. Эти слова подразумевают, что имеется общий род искусств, разделяющийся на два вида: «полезные искусства» и «изящные искусства». «Полезные искусства» — это ремесла, подобные металлургии, ткачеству, работе с керамикой и т. п., то есть «искусства (ремесла), посвященные созданию чего-либо полезного». Отсюда следует, что род искусств мыслится как род ремесел, а слова *изящные искусства* означают «ремесла, посвященные созданию того, что изящно, т. е. прекрасно». Получается, что обсуждаемая терминология привязывает каждого, кто ею пользуется, к технической теории искусства.

К счастью, термин *изящные искусства*, если не считать нескольких архаических словосочетаний, уже вышел из употребления, однако совершенно неясно, объясняется ли это общим вымиранием связанных с этим термином представлений или же просто ради удобства его заменили сокращенным названием *искусство*. По крайней мере, некоторые из этих представлений еще здравствуют, и было бы полезно рассмотреть их здесь подробнее.

1. Упомянутые термины предполагают, что искусство и промышленность (если использовать современные эквиваленты для старинных терминов *изящные искусства* и *полезные искусства*) принадлежат в качестве видов одному роду. Оба вида по сути являются деятельностью по созданию артефактов и различаются только по тем качествам, которыми должны обладать эти артефакты. Эту ошибку следует искоренить

из нашего сознания со всем возможным тщанием. Мы должны отказаться от представления, что дело художника состоит в производстве особого рода артефактов, так называемых «произведений искусства», или *objets d'art*, которые представляют собой материальные, физически ощутимые предметы (покрытые краской холсты, обработанные камни и т. п.). Это представление есть ни больше ни меньше как техническая теория собственной персоной. Позже мы подробно рассмотрим, что же на самом деле создает художник. Мы узнаем, что художник создает две вещи: во-первых, это «внутренний» или «умственный» продукт, то, что (как принято говорить) «существует в его голове», и только там; и во-вторых, это предмет, доступный для физического восприятия (картина, скульптура и т. п.), и его взаимосвязь с «умственным» продуктом потребует от нас тщательного исследования. Из этих двух продуктов, первый, очевидно, не может быть назван произведением искусства, если такое произведение понимать в том же смысле, как то, что ткань — произведение ткача. Однако поскольку именно этот продукт и создает художник прежде всего, то я назову его «произведением подлинного искусства». Далее я покажу, что второй продукт, физически воспринимаемая вещь, является лишь случайным, побочным результатом существования первого продукта. Поэтому создание телесно воспринимаемого объекта не является той деятельностью, благодаря которой человек становится художником, а оказывается лишь побочным занятием, подчиненным работе над первым, «умственным», продуктом. Следовательно, материальный объем является произведением искусства не сам по себе, а лишь благодаря его связи с «умственным» продуктом, явлением или опытом, о котором я говорил выше. Не существует такой вещи, как *objet d'art* «в себе». Если мы называем некоторое материальное, физически воспринимаемое явление этим именем или его эквивалентом, мы делаем так, только имея в виду связь, существующую между эстетическим опытом, являющимся «произведением подлинного искусства», и рассматриваемым явлением.

2. Кроме того, слова «изящные искусства» подразумевают, что телесное или воспринимаемое произведение искусства имеет некоторую особенность, отличающую его от продуктов «полезных искусств», а именно красоту. Эта концепция претерпела значительные искажения в ходе многовековых спекуляций по поводу эстетической теории, так что в ней также требуется поставить все на свои места. Слово *красота* (*beauty*) принадлежит не только английскому языку, а является общим для всей европейской цивилизации (*le beau, il bello, bellum* — последнее использовалось как точный перевод греческого τὸ καλόν). Однако у греков не существовало никакой связи между красотой и искусством. Платон очень много говорил о красоте, однако в его трудах мы находим только систематизацию того, что и так подразумевалось в обиходном употреблении этого слова. Для него красота чего-либо — то, что заставляет нас восхищаться этим предметом и желать его. Τὸ καλόν является истинным

объектом для ἔρως, для *любви*. Таким образом, теория красоты у Платона связана не с теорией поэзии или какого-либо другого искусства, но главным образом с теорией сексуальной любви, затем с теорией морали (того, ради чего мы совершаем наши высшие поступки; также и Аристотель говорит о благородном поступке, что он совершается «ради красоты», τοῦ καλοῦ ἕνεκα) и, наконец, с теорией знания, того, что влечет нас вперед по стезе философии, движет нами в поисках истины. В греческом языке, как обиходном, так и философском, назвать вещь прекрасной значило просто назвать ее восхитительной, отличной или желательной. Разумеется, стихотворение или картина также могли получить этот эпитет, но лишь по тому же праву, что и башмак или другой простой артефакт. Гомер, например, постоянно называет сандалии Гермеса «прекрасными», и вовсе не потому, что они были прекрасно сшиты или изысканно украшены, но просто потому, что это была отличная вещь, позволявшая Гермесу летать так же хорошо, как и ходить.

В современную эпоху эстетики-теоретики решительно попытались монополизировать это слово и заставить его обозначать то качество вещей, благодаря которому, любясь ими, мы переживаем то, что называется эстетическим чувством. Такого качества не существует, и это слово, являющееся вполне уважаемым в современном языке, означает не то, что от него требуют теоретики-эстетики, а нечто совсем отличное, гораздо более близкое к тому, что у греков означало τὸ καλόν. Теперь я рассмотрю все эти пункты в обратном порядке.

(а) Слово *красота* и слово *прекрасный* в современном употреблении не подразумевают под собой ничего эстетического. Мы говорим о прекрасной картине или о прекрасной статуе, но это значит только то, что они отлично сделаны. Разумеется, все словосочетание *прекрасная скульптура* несет в себе и некоторое эстетическое значение, однако эстетическая часть этого смысла передается не словом *прекрасный*, а словом *скульптура*. Слово *прекрасный* здесь используется лишь в том смысле, в каком можно сказать *прекрасное доказательство* в математике или *прекрасный удар* в бильярде. Эти словосочетания не выражают эстетического отношения у того, кто говорит об ударе или о доказательстве. Они выражают восторженное отношение к хорошо сделанной вещи вне зависимости от того, является ли эта вещь плодом эстетической деятельности, интеллектуальной деятельности или физической деятельности.

С не меньшим успехом мы используем термин *прекрасный* и в тех случаях, когда достоинства вещи апеллируют только к нашим чувствам: прекрасная вырезка или прекрасный кларет. Это слово вполне справляется со своими обязанностями и тогда, когда применяется по отношению к хорошо сработанным средствам для достижения какой-либо цели — прекрасные часы или прекрасный теодолит.

Когда мы говорим о природных объектах как о прекрасных, это слово, разумеется, может иметь некоторый оттенок эстетического пере-

живания, которые мы иногда испытываем в связи с этими объектами. Мы на самом деле переживаем такие чувства в связи с природными явлениями, так же как мы их переживаем в связи с *objets d'art*, произведениями искусства. Я думаю, что в обоих случаях мы имеем дело с переживаниями одного типа. Однако и здесь слово *прекрасный* не обязательно должно иметь связь с эстетическим переживанием — оно точно так же может относиться к удовлетворению некоторого желания или к возбуждению какой-либо эмоции. Слова *прекрасная женщина* обычно означают такую женщину, которую мы находим сексуально привлекательной, *прекрасный день* — такой день, который несет с собой погоду, желательную для той или иной цели, *прекрасный закат* или *прекрасная ночь* — такие явления, которые наполняют нас определенными эмоциями, а как мы уже видели, подобные эмоциональные реакции никак не связаны с эстетическими достоинствами. Этот вопрос был остро поставлен Кантом. Насколько наше отношение к песне птицы является эстетическим и насколько это — ощущение симпатии к крошечному живому собрату? Разумеется, мы часто называем братьев наших меньших прекрасными, имея в виду нашу любовь к ним, причем не обязательно сексуальную. Блестящие глазки мыши или хрупкая жизненная сила цветка — вещи, трогающие наше сердце, однако они трогают нас любовью, которую жизнь испытывает к жизни, а не суждением об их эстетическом совершенстве. Огромная доля того, что мы имеем в виду, называя природные явления прекрасными, не имеет ничего общего с эстетическим опытом. Все это связано с другими переживаниями, которые Платон называл *ἔρως*.

Современные эстетики, желающие объединить представление о красоте с представлением об искусстве, ответят на все это, что либо это слово употребляется «правильно» в отношении эстетического опыта и «неправильно» во всех остальных случаях, либо же что слово это «амбивалентно», применимо как в эстетическом контексте, так и вне его. Мы не можем согласиться ни с одной из этих позиций. Первое положение — одна из слишком частых попыток со стороны философов оправдать собственное неправильное употребление слова, принуждая всех остальных употреблять его таким же неправильным образом. Они скажут, что нам нельзя называть бифштекс прекрасным. А почему? Потому что они хотят, чтобы мы позволили им монополизировать это слово для их собственных целей. Впрочем, это не имеет значения ни для кого, кроме них самих, поскольку никто не будет их слушаться. Однако для них это весьма важно, ибо цель, которую они при этом преследуют (это мы увидим в следующем параграфе), — возможность говорить чепуху. Вторая альтернатива просто-напросто ложна. Здесь нет никакой амбивалентности. Слово *красота*, как бы и где бы оно ни использовалось, всегда обозначает в вещах то качество, благодаря которому мы их любим, мы ими восхищаемся, мы их жаждем.

(b) Когда эти эстетики хотят, чтобы мы использовали это слово для обозначения того качества предметов, благодаря которому мы испытываем эстетическое наслаждение, они хотят, чтобы мы именовали то, чего нет на свете. Такого качества не существует. Эстетическое переживание — это автономная деятельность. Она возникает изнутри, а не является специфической реакцией на стимул, выделяющийся внешним объектом особого типа. Кое-кто из желающих таким образом употреблять слово *красота* хорошо все это понимает и в самом деле проповедует это в качестве доктрины под названием «субъективность красоты», не понимая, что, если эта доктрина будет принята, для них самих пропадет необходимость отрывать слово *красота* от его подлинного значения. Утверждение, что красота субъективна, подразумевает, что эстетические переживания, которые мы получаем в связи с некоторыми объектами, вырастают не из какого-то качества, которым эти объекты располагают и которое, если бы эти объекты им в самом деле обладали, называлось бы *красотой*, а из нашей собственной эстетической деятельности.

Подведем итоги. Эстетическая теория — это теория не красоты, а искусства. Теория красоты, если ее связывать не с теорией любви (как это правильно делал Платон), а с эстетической теорией, — это просто попытка создать эстетику на «реалистическом базисе», то есть попытка объяснить эстетическую деятельность обращением к воображаемому качеству предметов, с которым мы вступаем в контакт, переживая эстетические ощущения. Это воображаемое качество, придуманное для объяснения эстетической деятельности, на самом деле оказывается самой этой деятельностью, ошибочно заключенной не в деятеле, а во внешнем мире.

III

ИСКУССТВО И ОТОБРАЖЕНИЕ¹

§ 1. ОТОБРАЖЕНИЕ И ИМИТАЦИЯ

Если подлинное искусство не является каким-либо ремеслом, то оно не может отображать. Отображение — дело мастерства, особого рода ремесло. Если последняя глава установила банкротство технической теории искусства, то, при соблюдении полной логической строгости, в настоящей главе нет необходимости, ибо ее целью будет доказательство того, что подлинное искусство не отображает и не может отображать. Однако представления об отображении сыграли в истории эстетики столь важную роль, что мы не можем позволить себе так легко с ними расправиться. Поэтому я предлагаю забыть приведенный выше аргумент, забыть о связи между отображением и ремеслом и приступить к теории искусства как отображения, в той степени, в какой оно подражательно, как будто она представляет собой отдельную теорию. На самом деле большая часть того, что писалось и говорилось об искусстве в XIX веке, писалось и говорилось не о настоящем искусстве, а об отображении, разумеется, в предположении, что оно-то и является искусством. Серьезные художники и критики пытаются сегодня преодолеть это предположение, однако это оказывается очень трудно, поскольку сейчас широкая публика усвоила его как евангельскую истину. Так пусть же этот факт оправдает публикацию настоящей главы.

Отображение следует отличать от имитации. Произведение искусства считается имитацией на основании его связи с другим произведением искусства, которое служит образцом художественного совершенства. Об отображении судят по связи с чем-то в «природе», то есть с чем-то, что не является произведением искусства.

Имитация также является ремеслом, посему так называемое произведение искусства, в той степени, в какой оно подражательно, ошибочно называется произведением искусства. В настоящее время мало нужды на этом настаивать. Множество людей пишут, рисуют, сочиняют музыку в духе чистейшего подражания, приобретают известность как художники, писатели или музыканты исключительно благодаря успешному копированию манеры тех, чья репутация неколебима, однако как

¹ У Коллингвуда representation. Это слово автор использует для обозначения понятия *μίμησις*. Здесь при переводе слова representation и его производных мы, в соответствии с русской традицией, будем использовать слова *отображение* и *подражание* и их производные. — *Прим. перев.*

они сами, так и их публика знают, что, пока они остаются на этом уровне, вся их работа — подделка, и доказывать это будет пустой тратой времени. Интереснее развить противоположный тезис. Оригинальность в искусстве, означающая отсутствие сходства с чем бы то ни было, сделанным ранее, сейчас иногда считается художественной заслугой. Это, разумеется, абсурдно. Если создание чего-либо, сознательно задуманного подобным существующему произведению искусства, чистое ремесло, то совершенно так же и по той же причине ремеслом окажется создание чего-либо, задуманного отличным от существующих образцов. Есть некий смысл, в котором всякое подлинное произведение искусства оригинально, однако оригинальность в этом смысле не означает несходства с другими произведениями искусства. Это просто название тому факту, что это произведение искусства является произведением искусства и ничем иным.

§ 2. ОТОБРАЖАЮЩЕЕ ИСКУССТВО И ИСКУССТВО ПОДЛИННОЕ

Доктрина, что всякое искусство подражательно, обычно приписывается Платону и Аристотелю². Нечто подобное утверждалось теоретиками Возрождения и XVII века. Позже стало общепризнанным, что некоторые виды искусств отображают, а некоторые нет. Сегодня единственное приемлемое мнение — что ни одно искусство не может быть подражательным. По крайней мере, таково мнение большинства художников и критиков, к чьим словам стоит прислушиваться, однако что же на самом деле утверждается и что отрицается этими людьми, никто толком не знает.

Мнение, что подлинное искусство не является отображением, то есть мнение, которое отстаивается в данной книге, не обязательно предполагает, что искусство и отображение несовместимы. Так же, как и в случае с искусством и ремеслом, они накладываются друг на друга. Здание или чайная чашка, которые изначально являются артефактами, или продуктами ремесла, могут также оказаться и произведениями искусства. То, что делает их произведениями искусства, отличается от того, что делает их артефактами. Изображение может быть произведением искусства, однако то, что делает его изображением, — это одно, а то, что делает его произведением искусства, — это другое.

Портрет, например, является произведением изображающим. Заказчик требует достаточного сходства. Та же цель и у живописца, и если он достаточно компетентен, он ее достигает. Сделать это не так уж и трудно. Мы можем свободно предположить, что в портретах таких великих художников, как Рафаэль, Тициан, Веласкес или Рембрандт, сходство было

² Приписывается ошибочно. См. следующий раздел.

достигнуто. Однако, как бы ни было разумно наше предположение, это всего лишь предположение, и только. Натурщики давно уже умерли, так что подобие теперь уже не проверить. Поэтому, если бы единственным достоинством портрета было его сходство с натурой, мы никак не смогли бы отличить (за исключением тех случаев, когда изображенные люди все еще живы и ничуть не изменились) хороший портрет от плохого. Я знаю одного богатого коллекционера, который по этой самой причине никогда не коллекционировал портреты. Он утверждал, что, поскольку дело художника-портретиста добиться сходства, то нет никакого способа отличить хороший портрет от плохого, когда портретируемый уже умер. Кстати, этот коллекционер был преуспевающим маклером.

Тем не менее, нам удастся отличать хорошие портреты от плохих, и наша способность к этому объясняется тем фактом, что хотя, заказывая портрет, заказчик требует не произведение искусства, а только сходства, художник, выполняя его требование, может выдать больше, чем требовалось, — как сходство, так и произведение искусства. Разумеется, в некотором смысле всякий портрет должен быть произведением искусства. Мы уже видели, как у художника, работающего в рекламе, имеется художественное стремление, «денатурированное» и подчиненное цели, которая, будучи чуждой художнику, с его точки зрения выглядит низменной. Художник-портретист находится в таком же положении. Прежде всего он должен быть художником, а затем он уже может подчинить свой художественный талант цели портретного ремесла. Когда происходит полное подчинение, художник-портретист в совершенстве выполняет требования заказчика, но, делая это, жертвует своей жизнью художника. Так, коммерческий портрет, подобный большинству портретов, висящих на выставках, в одном смысле является произведением искусства, но в другом смысле таковым не является. Это произведение, в котором налицо художественные стремления, но они лишены своей нормальной природы в результате подчинения нехудожественной цели — цели изображения.

Когда мы называем некоторый портрет произведением искусства, мы подразумеваем нечто большее. Мы имеем в виду, что помимо той художественности, которая подчинена художником делу достижения сходства, есть еще другая художественность, которая выше этого дела. Прежде всего художник использует тот факт, что он может писать с целью достижения сходства, затем он использует тот факт, что, достигая сходства, он получает возможность создать произведение искусства. Читателю не стоит ломать голову над этим утверждением. Либо он знает, о чем я говорю, либо нет. Если он может уловить для себя различие между коммерческим портретом, предназначенным просто для того, чтобы удовлетворить требования заказчика в хорошем сходстве, например портреты широко известных художников м-ра А и м-ра В, и портретом, в котором художественный мотив восторжествовал над изображением, таким, как портреты м-ра Х и м-ра Y, то мы можем двигаться

дальше. Если же это ему не удалось, значит, ему не хватает опыта, осмыслить который предлагается в книгах, подобных этой.

То, что здесь говорится о портрете или изображении отдельного человеческого существа, точно так же применимо и к изображению других объектов, таких как Сноудон со стороны Капель Кюриг, Темза неподалеку от Пангбурна или «Смерть» адмирала Нельсона. Нет никакой разницы (как мы увидим позже), является ли объект исторически или топографически «реальным» как Нельсон или Сноудон, или же он «воображаем», как Тобиас Шенди или «Комната» Якоба³.

Кроме того, нет никакого различия, является ли изображение индивидуализированным, или же оно обобщенно. Портрет имеет целью индивидуальное изображение, однако Аристотель на примере драмы и сэр Джошуа Рейнолдс на примере живописи указали (совершенно справедливо, несмотря на критику Рескина), что существует такая вещь, как обобщенное изображение. Клиент, покупающий картину с изображением охоты на лис, покупает ее не потому, что на ней представлена конкретная охотничья ситуация. Он покупает ее потому, что она изображает некоторое явление такого рода. Художник, обслуживающий такой рынок, все это хорошо знает и делает свою «охоту» «типичной», то есть он представляет то, что Аристотель назвал «универсальным», «всеобщим».

Рескин думал, что обобщенное изображение никогда не породит хорошего искусства. Он был не прав. Обобщенное изображение может стать настоящим искусством, и не потому, что это изображение, и не потому, что оно обобщенное, а только потому, что, займись им настоящий художник, он сможет поднять его до уровня подлинного искусства. Даже Рескин смог это увидеть, когда дискуссия коснулась Тернера. Предубежденное отношение Рескина к обобщенному изображению было просто типичным явлением для английского романтизма XIX века, который пытался изгнать из искусства «всеобщее», для того чтобы отмежеваться от интеллекта, чье влияние на искусство, как тогда считалось, делает его холодным, неэмоциональным, а потому и нехудожественным.

§ 3. ПЛАТОН И АРИСТОТЕЛЬ О ПОДРАЖАНИИ

Большая часть современных авторов, пишущих на эстетические темы, приписывают Платону силлогизм: «Подражание дурно; все искусство подражательно; поэтому все искусство дурно». Здесь подражанием названо то, что я называю отображением. Поэтому, продолжают эти авторы, Платон «изгнал искусство из своего полиса». Я не буду документально подтверждать эти цитаты. Нет нужды выставлять у позорного

³ Картина нидерландского художника Якоба из Палермо.

столба нескольких злоумышленников, когда преступление распространено почти повсеместно⁴.

Это Платонов «наступление на искусство» — чистый миф, жизненность которого проливает некоторый свет на эрудицию тех, кто его придумал и поддерживает. На самом деле факты таковы. (I) Сократ в Платоновом «Государстве» разделяет поэзию на два типа — подражательный (миметический) и неподражательный (немиметический) (392 D). (II) Некоторые типы изобразительной поэзии он считает забавными (ἥδύς), но по самым разнообразным причинам нежелательными и изгоняет эти типы исключительно подражательной поэзии не только из школ юных граждан, но и вообще из полиса (398 A). (III) Позже в диалоге он выражает удовлетворение этим начальным разделением (595 A). (IV) Затем он возобновляет свои нападки с новой силой, на этот раз распространив их на всю сферу подражательной поэзии, и пополняет их новыми аргументами (595 C—606 D). (V) Он запрещает всю подражательную поэзию, но сохраняет некоторые оговоренные типы поэзии как неподражательные (607 A).

Было бы, разумеется, анахронизмом приписывать Платону современные концепции «искусства» или любые взгляды, которые подразумевали бы эти концепции. Он пишет не об искусстве, а о поэзии, а живопись привлекает попутно лишь в качестве примера. Однако мое недовольство здесь связано не с этим. Если в первом абзаце этого параграфа заменить слово *искусство* словом *поэзия*, утверждение все равно будет ложным.

Миф о том, что Платон изгоняет художника (или поэта) из своего идеального полиса, вытекает из ошибочного понимания одного фрагмента («Государство», 398 A): «Мы преклонимся перед ним как перед чем-то священным, удивительным и приятным, но скажем, что такого человека у нас в государстве не существует и что не дозволено здесь таким становиться, да и отошлем его в другое государство, умастив его главу благовониями и увенчав шерстяной повязкой, а сами удовольствуемся, по соображениям пользы, более суровым, хотя бы и менее приятным, поэтом и творцом сказаний, который подражал бы у нас способу выражения человека порядочного»⁵. Неудачливые интерпретаторы Платона уверяют нас, что жертвой этого изгнания является поэт как таковой. Если бы они прочитали все предложение до конца (как я его здесь привел), то поняли бы, что этого не может быть, что здесь идет речь о поэте определенного типа. Если они помнят, что было в тексте до этого

⁴ Я и сам причастен к этой ошибке, см. статью «Plato's Philosophy of Art» в Mind, N. S. XXXIV, 154—172. Это специфически английская ошибка, своими корнями она восходит к переводу Платона, сделанному Джоуэттом (1872 г.). За пределами Англии это заразило Кроче, думаю, через «Историю эстетики» Босанке (Bosanquet's History of Aesthetic).

⁵ Цит. по: Платон. Собр. соч. В 4 т. / Пер. А. Н. Егунова. М.: Мысль, 1994. Т. 3. С. 163.

предложения, они поймут, о какого рода поэте шла речь — это даже не поэт-подражатель как таковой, а развлекатель, представлявший (в самом деле с удивительной ловкостью и очень забавно) тривиальные и омерзительные вещи, — артист того типа, который имитирует звуки скотного двора и т. п. (396 В). На этом этапе рассуждений не только некоторые типы поэтов, но даже (Книга III) и некоторые типы подражательных поэтов еще остаются в полисе, а именно, те, «кто подражал бы у нас способу выражения человека порядочного».

В десятой книге позиция Платона меняется. Но он вовсе не начинает всю поэзию считать подражательной. Изменение состоит в том, что, если в третьей книге лишь некоторая часть подражательной поэзии изгоняется потому, что она подражает тривиальному и дурному, то в десятой книге вся подражательная поэзия изгоняется потому, что она подражательная. Это становится ясно из нескольких первых строк книги, где Сократ поздравляет себя с тем, что решил «совсем не принимать от нее ничего того, что было бы подражательным (τό μῆλαμῇ παραλέχεσθαι αὐτῆς ὅση μίμητικῇ)⁶. Платону и в голову не приходило, что какой-нибудь читатель подумает, будто здесь речь идет об изгнании всей поэзии. Когда Сократ говорит (607 А): «В наше государство поэзия принимает лишь постольку, поскольку это гимны богам и хвала добродетельным людям»⁷, — ни один персонаж не выступает с протестом: «Не была ли ранее исключена *вся* поэзия?»

Трагедия и комедия были типами поэзии, которые Платон причислял к подражательным. Когда он писал третью книгу, он, похоже, намеревался допустить в своем государстве какой-то тип драмы, по характеру напоминающий, видимо, драмы Эсхила. Когда он писал десятую книгу, его взгляды стали более жесткими. Вся драматургия должна исчезнуть, и он остается лишь с той поэзией, главным представителем которой был Пиндар.

Если посмотреть на первую половину десятой книги⁸ непредвзятым взглядом, можно будет увидеть, что Платон не говорит своим чи-

⁶ По-гречески, ибо наш перевод не вызывает доверия. Например, в последнем переводе, выполненном авторитетным специалистом, им обнаружено предложение οὐ μέντοι πῶ τοῦ γε μέντοιον κατηγορήσας αὐτῆς (605 С «мы еще не выставили наше главное обвинение против этого», т. е. против подражательности, ибо в целом контекст о μίμησις, ср. фразу τὸν μίμητικὸν ποιητὴν 605 В (миметический поэт), семью строками выше, неверно переведенную как «мы еще не привели главный пункт нашего обвинения против поэзии», будто бы αὐτῆς (ее) было обращено к некоему упоминанию, в контексте, ποιητικῇ (поэзии) вообще.

⁷ Платон. Указ. соч. С. 404.

⁸ В очень немногих абзацах Платон в самом деле пишет о «поэтах» или «поэзии» без подчеркнутой характеристики «подражательный», хотя смысл, возможно, того требует (например, 600 Е5, 601 А4, 606 А6 и особенно 607 В2, 6). Во всех случаях, за исключением одного, эта характеристика имплицитно содержится в контексте. Единственное исключение (607 В6), хотя и очень интересное место, в нашей дискуссии мало что меняет.

тателям ни о том, что он намерен атаковать все формы поэзии, ни о том, что всю поэзию он считает подражательной. Можно увидеть, что около пятидесяти раз он использует термин μιμησθαι, «подражать» или какое-либо из синонимичных слов с особой осторожностью, чтобы не позволить читателю забыть, что речь идет только об подражательной поэзии, а не о поэзии вообще. Можно будет увидеть, что развернутая критика Гомера направлена против него не как против царя всех поэтов, а как против царя всех трагедийных драматургов. (Это подчеркнуто в начале нападения на него и еще раз в конце: 598 D, τὴν τε τραγῳδίαν καὶ τὸν ἡγεμόνα αὐτῆς "Ὀμηρον⁹: 607 A, "Ὀμηρον ποιητικώτατον εἶναι καὶ πρῶτον τῶν τραγῳδοποιῶν¹⁰). Можно будет увидеть, что всегда проводится аккуратное разграничение между поэтом-подражателем и «хорошим» поэтом (598 E, τὸν ἀγαθὸν ποιητὴν ... εἰδὸτα ἄρα ποιεῖν¹¹, по контрасту с μιμητής¹²; следующее предложение, объясняющее, что рассуждение о том, что этот ἀγαθὸς ποιητής делает, — это рассуждение, проливающее свет на то, что хороший ποιητής, который противопоставлен «подражателю», здесь значит не хороший ремесленник или мастеровой, а хороший поэт. В 605 D опять сказано, что, когда Гомер или трагик заставляет нас скорбеть о несчастье героя, которого он изображает, мы хвалим его «как хорошего поэта»; но это, продолжает далее Сократ (605 E), незаслуженная хвала). И, наконец, можно будет увидеть, что в заключение всего спора, когда Сократ как будто успокаивается и обещает доброжелательно выслушать, что можно сказать в защиту обвиняемых, старое различие подчеркивается с прежней силой: обвиняемая не является поэзией, а оказывается «поэзией для удовольствия, то есть подражанием» (ἢ πρὸς ἡδονὴν ποιητικὴ καὶ ἢ μίμησις, 607 C); «поэзией этого типа» (τῆς τοιαύτης ποιήσεως, 607 E).

Я не защищаю Платона и не вкладываю в его уста свои эстетические доктрины. Я считаю, что на самом деле он виноват в серьезной путанице, отождествляя подражательную поэзию с развлекательной, тогда как развлекательное искусство всего лишь один из типов искусства-отображения, а другой тип — магическое искусство. Как я объясню в главе V, все, что Платон хотел сделать, — это перевести часы назад и вернуться от развлекательного искусства греческого декаданса к магическому искусству архаического периода и V века. Однако, нападая на подражательную поэзию, он для достижения своей цели использовал не те средства (если только этой цели вообще можно было достигнуть). Он недостаточно последовательно использовал сократический метод; если бы он применил его во всю силу, то сам подтолкнул бы себя к вопросу:

⁹ надо рассмотреть трагедию и ее зачинателя (Платон. Указ. соч. С. 393).

¹⁰ Гомер самый творческий и первый из творцов трагедий (Платон. Указ. соч. С. 404).

¹¹ хороший поэт ... знает, как делать (Там же).

¹² миметическим (греч.).

«Как я могу обсуждать подражательную поэзию (τῆς ποιήσεως ὅση μιμητική), прежде чем составлю мнение, что же такое поэзия вообще?»

Неспособность поставить этот фундаментальный вопрос, безусловно, частично объясняет, почему рассуждения Платона так часто понимались ошибочно. Однако этот факт не объясняет всего непонимания и тем более не извиняет его. Причина, почему современные читатели приняли нападки Платона на подражательную развлекательную поэзию (ἡ πρὸς ἡδονὴν ποιητικὴ καὶ ἡ μίμησις) за нападки на поэзию как таковую, состоит в том, что их сознание затуманено теорией (нынешней вульгарной теорией), идентифицирующей искусство как таковое с изображением. Подходя с этой теорией к текстам Платона, они ее же вычитывают из текста вопреки всем усилиям Платона этого им не позволить.

Пока эта современная вульгарная теория господствует в умах исследователей классики, нельзя и ожидать, что они поймут, что же на самом деле говорит Платон. Однако это и лишает меня права заявить протест против того, что стало вопиющим скандалом в мире исследования классики.

Возможно, читатель захочет спросить: „А как же Аристотель? Разве он не считал искусство по сути своей подражательным?“

В начале своей «Поэтики» он разъясняет, что ничего подобного он не имел в виду. Он признает знакомое Платоновое различие между подражательным и неподражательным искусством, утверждая, например, что некоторые типы музыки подражательны, но не все. Верно, что он не следует за Платоном в том, где нужно провести между ними разграничительную линию. В отношении поэзии он считает один ее тип (дифирамб) подражательным, хотя Платон считал его неподражательным, и один (эпический) целиком подражательным, хотя Платон считал его подражательным лишь отчасти. Однако он соглашается с Платоном, что драма подражательна, что функции подражательного искусства состоят в возбуждении эмоций. В случае трагедии эти эмоции являются сочетанием жалости и страха. Далее, он соглашается с Платоном, считая, что эмоции, возбужденные в душе зрителя драматическим действием, являются эмоциями такого рода (по крайней мере в той предельной степени, до которой они доводятся в театре), которые мешают должному осуществлению повседневной деятельности. Тем не менее, он сознательно берет на себя обязанности, которые Сократ оставил («Государство», 607 D), «и тем ее приверженцам, кто сам не поэт, но любит поэтов, мы дали бы возможность защитить ее даже в прозе и благосклонно выслушали бы, что она не только приятна, но и полезна для государственного устройства и человеческой жизни»¹³. Здесь местоимение *она*, как следует из контекста, — это не поэзия, а «подражательная поэзия, направленная

¹³ Платон. Указ. соч. С. 405.

лишь на то, чтобы доставлять удовольствие» (607 С)¹⁴. Аристотель встает на позиции такого защитника, и его «Поэтика» (а точнее, незначительная ее часть, представляющая нечто большее, чем просто серия намеков на самостоятельных драматургов) играет роль прозаической речи, которую хотел услышать Сократ.

Посему «Поэтику» нельзя считать Защитой Поэзии. На самом деле она представляет собой Защиту Поэзии Ради Удовольствия или Подражательной Поэзии. Метод защиты прост и давно знаком: защитник признает все факты, объявленные обвинителем, но поворачивает их в пользу обвиняемого. Для этого психологический анализ воздействия развлекательного искусства на аудиторию проводится на один шаг дальше, чем это сделал Платон. Трагедия вызывает в аудитории эмоции жалости и страха. Рассудок, перегруженный этими эмоциями, не способен справиться с проблемами практической жизни. До этого пункта тезисы Аристотеля и Платона находятся в полном согласии. Но здесь Платон сразу переходит к заключению: поэтому трагедия вредоносна для практической жизни ее аудитории. (Читателю следует помнить, что спор никогда не касался трагедии в ее религиозной или магической форме, к этим явлениям он не имел никакого отношения. Еще меньше он связан с трагедией как с формой подлинного искусства. Речь идет только о трагедии как о форме развлечения.) Аристотель добавляет к этому анализу еще один шаг. Эмоции, порожденные трагедией, отмечает он, никогда не остаются грузом в сознании аудитории. Они разряжаются в процессе этого же зрелища. Эта эмоциональная дефекация, или «очищение» (*κάθαρσις*), когда трагедия уже кончилась, оставляет сознание аудитории не перегруженным жалостью и страхом, а наоборот, облегченным. Таким образом, результат оказывается противоположным тому, что предполагал Платон.

Анализ Аристотеля является абсолютно правильным и весьма важным, но не по отношению к теории искусства, а по отношению к теории развлечений. Однако смог ли он ответить на истинные обвинения Платона в адрес развлекательного искусства — это совершенно другой вопрос. У Платона обсуждение развлекательного искусства лишь частный момент во всей линии рассуждений в «Государстве». В «Государстве» рассматривается широкий диапазон явлений, но оно не является энциклопедией или *summa*, оно все сконцентрировано на единственной проблеме, а различные темы, которые попутно затрагиваются, обсуждаются лишь постольку, поскольку они освещают основную проблему. Эта проблема — упадок, декаданс в греческом мире, его симптомы, его причины и возможные пути его преодоления. Среди его симптомов Платон верно отметил подавление старого магически-религиозного искусства новым раз-

¹⁴ Там же.

влекательным искусством. Платонова дискуссия о поэзии основывается на живом ощущении реальности: он видит различие между старым и новым искусством, различие между олимпийскими фронтонами и Праксителем, и пытается его проанализировать. Его анализ несовершенно. Он думает, что новое искусство декаданса — это искусство перевозбужденного, чрезмерно эмоционального мира. Однако на самом деле все совершенно наоборот. Это «искусство» эмоционально опустошенного мира, мира, который кажется его обитателям пустым, пошлым и застойным. Это искусство Бесплодной Земли. Аристотель, который мог обучиться на опыте еще одного поколения, жившего в IV веке, исправляет тактические ошибки Платона. Однако он уже утратил платоновское ощущение важности этих фактов. Он уже не чувствует контраста между величием V века и упадком IV-го. Платон, на пороге упадка Греции, как пророк, смотрит в мрачное и пугающее будущее и бросает всю энергию своего героического разума на предотвращение катастрофы. Аристотель, гражданин уже нового, эллинистического, мира, не видит в нем ничего угрожающего. Но угроза существует.

§ 4. БУКВАЛЬНОЕ И ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ОТОБРАЖЕНИЕ

Теперь вернемся к нашему примеру с портретной живописью, с которого мы начали рассуждения. Что требует клиент и что пытается сделать художник, называя это «хорошим сходством»? Обычно в разговоре о сходстве между картиной и оригиналом предполагается, что картина как система цветовых пятен подобна той системе цветовых пятен, которые видит наблюдатель, глядя на оригинал. Однако здесь сказано еще не все.

Истинное определение изобразительного искусства заключается не в том, чтобы артефакт напоминал оригинал (в таком случае я назову изображение буквальным), а в том, чтобы чувства, возбуждаемые артефактом, напоминали чувства, вызываемые оригиналом (это я называю эмоциональным изображением). Когда говорится, что портрет похож на портретируемого, имеется в виду, что зритель, глядящий на портрет, «чувствует, будто» находится в присутствии этого человека. Именно к такому сходству стремится художник-изобразитель. Он знает, какие чувства нужно вызвать у аудитории, и создает свой артефакт таким, чтобы он вызвал эти самые чувства. До некоторой степени это получается путем буквального изображения натуры, однако за этой гранью эффект достигается благодаря искусному отступлению от буквального изображения. Упомянутое мастерство, как и любая другая форма мастерства, является делом организации средств для достижения заданной цели и приобретает эмпирическим путем, в результате наблюдений над тем, как опреде-

ленные артефакты воздействуют на определенные аудитории. Так, благодаря опыту (который частично может быть чужим опытом, переданным с помощью наставлений) художник получает возможность воздействовать на аудиторию так, как он задумал.

Таким образом, для художника-изобразителя отсутствие буквального сходства между его работами и оригиналами не является признаком некомпетентности. Если бы это было так, фотокамера уже давно победила бы портретиста на его же собственной территории, в то время как на самом деле ситуация противоположна: фотографические портреты всегда в большей или меньшей степени фальсифицируют принципы, заимствованные из портретной живописи. Художник-портретист не стремится к буквальному сходству¹⁵. Он сознательно игнорирует некоторые из видимых элементов, другие он видоизменяет и даже вводит такие элементы, которых вообще не видит в натурщике. Все это делается искусно и систематически, чтобы вызвать у клиента ощущение, что портрет «похож» на оригинал. Люди и предметы выглядят для нас по-разному в зависимости от эмоций, которые мы переживаем в их присутствии. Дикий зверь, которого мы боимся, кажется крупнее, чем выглядел бы, если бы мы его не боялись, особенно увеличенными кажутся его клыки и когти. Гора покажется преувеличенно крутой, если вообразить, что мы на нее поднимаемся. Существо, которое держит нас в страхе, обладает, на наш взгляд, большими и пронзительными глазами. Фотографии или рисунки, выполненные с буквальной точностью, эмоционально не будут подобны этим объектам. Тактичный художник позволит себе соответствующие преувеличения и таким образом достигнет эмоционально правильного подобия, то есть правильного для конкретной аудитории, которую он имеет в виду.

Итак, изобразительность в искусстве вовсе не равноценна натурализму. Натурализм равноценен даже не буквальному изображению как таковому, а лишь буквальному изображению мира здравого смысла, миру вещей, какими они представляются нормальному и здоровому взгляду, тому миру, который называется природой. Изображения зверей-демонов, сделанные Брейгелем, «Соната призраков» Стриндберга, рассказы ужасов Эдгара По, фантастические рисунки Бердсли, сюрреалистическая живопись — все это строго и буквально изобразительно, однако мир,

¹⁵ Эта точка зрения была хорошо изложена Ван Гогом: «Скажи Серре, что я был бы в отчаянии, если бы мои фигуры были правильными; скажи ему, что я не хочу, чтобы они были академически правильны; скажи ему, что я имею в виду следующее: в момент, когда землекопа фотографируют, он, конечно, не копает. Скажи ему, что я нахожу великолепными фигуры Микеланджело, хотя ноги у них, несомненно, чересчур длинные, а бедра и зад чересчур широки. <...> подлинные художники ... пишут вещи не такими, как они выглядят, а так, как они чувствуют их» (*Ван Гог. Письма* / Пер. П. В. Мелковой. Л.; М.: Искусство, 1966. С. 247).

который изображается в этих произведениях, является не миром здравого смысла, а миром бреда, ненормальным или даже безумным миром, в котором постоянно обитают только сумасшедшие, но который временами посещается каждым из нас.

Грубо говоря, мы можем различить три степени изобразительности. Во-первых, наивная и почти не избирательная изобразительность, пытающаяся (хотя бы на первый взгляд) выполнить невозможную задачу — достичь полной буквальности. Подобные примеры мы находим в палеолитических изображениях животных, в египетской портретной скульптуре, хотя полезно будет не забывать, что все эти вещи намного более утонченны, чем мы склонны предполагать. Во-вторых, легко обнаружить, что того же эффекта можно достигнуть, наверное даже с большим успехом, путем смелого отбора важных или характерных черт и игнорирования всего остального. Когда эти черты называются важными или характерными, имеется в виду только то, что они сами по себе могут вызвать эмоциональную реакцию. Например, предположим, что художник хочет воспроизвести эмоциональное воздействие ритуального танца, когда танцоры образуют на земле характерный рисунок. Современный путешественник просто сфотографирует танцоров так, как они стоят в произвольный момент. Заурядный современный художник, чье сознание развращено натурализмом, нарисует танцоров точно так же. Это будет бессмысленным занятием, поскольку эмоциональное воздействие танца зависит не только от мгновенного положения, но и от движения. Разумно было бы вообще забыть о танцорах и изобразить сам рисунок, самую схему танца.

Так, безусловно, объясняется значительная часть «первобытного» искусства, которое на первый взгляд кажется совсем не изобразительным — спирали, круги, лабиринты и т. п. Я думаю, что, наверное, именно так можно объяснить странные криволинейные построения, которые столь характерны для дохристианского кельтского искусства латенского периода. Эти рисунки производят сильный специфический эмоциональный эффект, который я бы определил как смесь чувственности и страха. Разумеется, этот эффект не случаен. Кельтские художники знали что делали, и я полагаю, что они вызывали эту эмоциональную реакцию в религиозных или магических целях. Можно предположить, что подобное же состояние души могло изначально возникнуть под воздействием танцевальных движений их религиозных церемоний и что дошедшие до нас рисунки могут оказаться изображением именно этих танцевальных структур.

Артефакт, представляющий оригинал в этой второй степени, психоаналитиками может быть назван «символом» оригинала. Это слово способно ввести в заблуждение. Оно предполагает различие между символом и копией или буквальным изображением как между явлениями разных типов, в то время как на самом деле различие заключается только в степени. Это слово предполагает, что выбор символа происходит в ре-

зультате какой-то договоренности, когда определенные люди соглашаются использовать названную так вещь для определенных целей, — именно таково значение слова *символ*. В данном случае не происходит ничего подобного. Имеет место только избирательное буквальное отображение, которое сочтено (в результате эмпирических наблюдений) эффективным средством эмоционального изображения.

Иногда говорится, что «отбор» является принципиально важной частью работы любого художника. Это ошибка. В подлинном искусстве такой вещи, как отбор, вообще не существует. Художник рисует то, что видит, выражает то, что чувствует, очищает душу от всего своего опыта, ничего не скрывая и не изменяя. При разговорах об отборе на самом деле обсуждается не теория подлинного искусства, а теория изобразительного искусства второй степени, которое ошибочно принимается за подлинное искусство.

В третьей степени от буквального изображения отказываются вообще, однако работа все равно остается изобразительной, поскольку она нацелена (на этот раз только одним глазом) на эмоциональное изображение. Так, музыка, для того чтобы представлять, не обязательно должна имитировать блеяние овцы, пыхтение паровоза или хрип умирающего. Фортепьянный аккомпанемент к песне Брамса «*Feldeinsamkeit*» не создает звуков, хотя бы в самой малой степени напоминающих то, что может услышать человек, лежащий в густой и высокой траве летним днем и наблюдающий, как над ним проплывают облака. Тем не менее, эта музыка представляет собой звуки, вызывающие чувства, удивительно похожие на то, что человек чувствует в подобной ситуации. Эротическая музыка современного танцевального оркестра может и не содержать звуков, издаваемых людьми в состоянии полового возбуждения (хотя бывает и такое), однако она весьма эффективно пробуждает чувства, соответствующие этому состоянию. Если кто-то из читателей оскорблен параллелью между Брамсом и джазом, то я приношу извинения, но признаюсь, что это сравнение я сделал сознательно.

IV

ИСКУССТВО КАК МАГИЯ

§ 1. ЧЕМ МАГИЯ НЕ ЯВЛЯЕТСЯ — (1) ПСЕВДОНАУКОЙ

Как мы увидели, отображение всегда является средством для достижения определенной цели. Целью служит повторное возбуждение некоторых эмоций. В зависимости от того, вызываются ли эти чувства с практической целью или же ради самих себя, оно называется магией или развлечением.

То, что я в этой связи использую слово *магия*, непременно вызовет затруднения, однако я не могу его избежать по причинам, которые, надеюсь, позже станут понятны. Поэтому мне хотелось бы заранее позаботиться о том, чтобы эти затруднения не переросли в непонимание по крайней мере для тех читателей, которые стремятся меня понять.

Слово *магия*, как правило, не несет вообще никакого определенного смысла. Обычно оно используется для обозначения определенной практики, принятой в «варварских» обществах и встречающейся тут и там в наименее «цивилизованных» и «образованных» слоях нашего общества, и тем не менее, им пользуются без всякого определенного представления о том, что же оно значит. Поэтому, если кто-нибудь утверждает, например, что церемонии нашей собственной церкви представляют собой магию, ни он, ни кто-либо еще не сможет сказать, что же значит это утверждение, кроме, может быть, того, что оно используется в оскорбительном смысле. Это утверждение нельзя назвать ни истинным, ни ложным. Здесь я попытаюсь вывести это слово из положения, в котором оно является бессмысленным оскорблением, и использовать его как термин, обладающий совершенно определенным смыслом.

То, что это слово докатилось до положения ругательства, было заслугой школы антропологов, чей престиж был оправданно высок. Два поколения тому назад антропологи поставили перед собой задачу научного исследования других цивилизаций, отличных от нашей. Эти цивилизации были свалены в кучу под неразумно пренебрежительным (или, временами, неразумно почтительным) названием «первобытные». Среди обычаев этих цивилизаций выделялись такие виды практики, которые по общему согласию были названы магией. Как исследователи, они непременно должны были раскрыть мотивы этих видов деятельности. Для чего, спросили они себя, нужна эта магия?

Направление, в котором они стали искать ответ на этот вопрос, определялось доминирующим влиянием позитивистской философии, которая

игнорировала эмоциональную природу человека и сводила все элементы человеческого опыта к проявлениям интеллекта, после чего обращала внимание только на тот тип интеллектуальной деятельности, который, согласно этой же философии, был направлен на создание естественных наук. Этот предрассудок заставил антропологов сравнивать магическую практику «варвара» (они сделали поспешный вывод, что цивилизованные люди такой практики не имеют, если не считать некоторых аномальных явлений, которые были названы этими антропологами пережитками) с деятельностью цивилизованного человека, когда он использует свое научное знание для того, чтобы управлять природой. Они заключили, что колдун и ученый принадлежат к одному роду. Каждый является личностью, пытающейся оказать влияние на природу путем практического применения своего научного знания. Различие состоит только в том, что ученый в самом деле обладает научным знанием, и поэтому его попытки управлять природой оказываются удачными, колдун таким знанием не обладает, и поэтому его попытки терпят крах. Так, например, если посеяв поливать, то они будут лучше расти, однако варвар, не зная этого, танцует перед ними в ложной надежде, что его пример разбудит в посевах дух соперничества и заставит их вырасти так же высоко, как он подпрыгивает. Таким образом, заключили антропологи, в основе магии просто лежит особого рода ошибка, так что магия является ошибочной естественной наукой, а магическая деятельность представляет собой псевдонаучную деятельность, основывающуюся на этой ошибке¹.

Эта теория магии как псевдонауки — образчик исключительной путаницы в мыслях. Здесь даже не стоит тратить наше время на сколько-нибудь окончательное распутывание того переплетения грубых ошибок и предрассудков, на котором эта теория покоится. Я ограничусь только двумя критическими замечаниями.

1. Локку было простительно относить варваров вместе с идиотами к одному типу людей — к людям, не способным на логическое мышление, так как Локк и его современники о варварах практически ничего не знали. Однако это было уже совсем недопустимо для антропологов XIX века, знавших, что люди, которых они называли варварами, помимо интеллекта, проявлявшегося в их обычае создавать крайне сложные политические, юридические и лингвистические системы, имели и довольно глубокое понимание связей между причинами и следствиями в природе, которое позволяло выполнять сложные операции в металлургии, сельском хозяйстве, скотоводстве и т. п. Человек, способный достаточно хорошо осознать связь между причинами и следствиями, для того

¹ Эта теория была предложена к обсуждению сэром Эдвардом Тайлором в 1871 г. («Первобытная культура», гл. IV). Тот факт, что ее все еще изучает в наше время сэр Джеймс Фрейзер («Золотая ветвь», везде), стал бедствием для современной антропологии и всех областей науки, связанных с ней.

чтобы сделать из железной руды готовую подкову, вовсе не похож на имбецила, вопреки тому, что пытаются нам доказать теория Тайлора и ее гротескное развитие, которое она получила в руках французских антропологов.

2. Даже если бы «варвар» и оказался идиотом, все равно теория не соответствует тем фактам, для объяснения которых она была создана. Вот один из этих фактов. «Варвар», для того чтобы его состриженные ногти не попали в руки врагов, уничтожает их с дотошной тщательностью. Когда антрополог спрашивает, почему он это делает, он отвечает, что его цель — помешать врагам использовать их как магическое оружие против него самого, поскольку, если их злонамеренно уничтожить с соответствующими обрядами, уничтожение распространится и на то тело, с которого эти ногти сострижены. Антрополог, желающий понять, почему этот варвар придерживается столь очевидно беспочвенных верований (он уверен, что простейший эксперимент сразу же покажет их ложность), придумывает для объяснения гипотезу, и гипотеза, к которой он приходит, заключается в том, что «варвар» верит в «симпатическую» связь между состриженными ногтями и телом, с которого они сострижены, так что их разрушение автоматически влечет за собой ущерб для тела.

Это второе верование так же беспочвенно, как и первое, поэтому само нуждается в объяснении. Английские антропологи, люди благородные и добропорядочные, этого просто не заметили, но это заметили их более рационалистичные французские коллеги и занялись разработкой целой теории «первобытного мышления», показывающей, что «варвар» обладает весьма своеобразным разумом, совсем не похожим на наш. Его разум не рассуждает логически, как это делает разум француза, он не получает знаний из опыта, как это делает разум англичанина, он думает (если это можно назвать мышлением) посредством методичного развития того, что с нашей точки зрения является чем-то вроде сумасшествия.

Этот изумительный образчик теории, влияние которого на антропологическую науку вряд ли было более пагубным, чем его же вредоносное влияние на практические связи между европейцами и теми народами, которые они с удовольствием называли «варварскими», основывается на тривиальной, но грубой ошибке. Факт, для объяснения которого эта теория была создана, никогда не наблюдался. Наблюдался лишь тот факт, что «варвар» уничтожает свои состриженные ногти. Теория состоит в том, что он верит в «мистическую» связь (мы пользуемся французским эпитетом) между этими обрезками и его собственным телом, так что их разрушение может принести вред его телу. Однако если бы он в это верил, то свои действия над собственными ногтями он счел бы самоубийством. Между тем он так не думает, следовательно, он не верит в надуманную «мистическую связь», и те основания, на которых он был наделен «первобытным мышлением», бесследно исчезают.

Как ни проста эта ошибка, она отнюдь не невинна. Она маскирует полуосознанный заговор, попытку выставить в смешном и неприглядном свете цивилизации, отличающиеся от нашей, — в частности, цивилизации, где открыто признается магия. Разумеется, антропологи с возмущением отвергнут это обвинение, однако при перекрестном допросе слабость их возражений станет ясна. Факт, с которого мы начали, заключался в том, что «варвар» уничтожает свои состриженные ногти для того, чтобы помешать врагу сделать то же самое, сопровождая это действие определенными магическими обрядами. Затем антрополог говорит себе: «Мой собеседник говорит, что опасается, как бы кто-нибудь не сделал одновременно две вещи: уничтожил обрезки моих ногтей и выполнил определенный обряд. Наверняка он знает не хуже меня, что все эти обряды просто фокус-покус, их нечего бояться. Следовательно, он не должен бояться разрушения своих состриженных ногтей». Примерно такая работа должна была происходить в голове у антрополога. Если бы это было не так, он не стал бы основывать свою теорию на псевдофакте (опасении перед уничтожением состриженных ногтей как таковых), вместо того чтобы основывать ее на подлинном факте, который наблюдался на самом деле (на страхе перед уничтожением состриженных ногтей в том, и только том, случае, когда оно сопровождается определенными магическими церемониями). Движущая сила, стоящая за этой подменой, — уверенность антрополога, что церемонии, сопровождающие разрушение состриженных ногтей, являются простым фокусом, который никому не может повредить. Однако эти церемонии — единственная магическая часть во всей ситуации. Упомянутая теория магии была создана в результате такой подтасовки фактов, что все собственно магические элементы из нее выпали. Иначе говоря, эта теория — тонко замаскированный отказ вообще как-либо заниматься магией.

Антропологи наших дней уже мало доверяют и теории Тайлора-Фрейзера, и психологическим украшениям, добавленным к этой теории Леви-Брюлем. Они гораздо ближе познакомились с фактами «варварской» жизни, чем те, кто создал и развил эту теорию, на самом деле гораздо ближе, чем наиболее информированные полевые исследователи, поставлявшие материалы для этих теоретиков. Следовательно, они знают слишком много о магической практике, чтобы это можно было объяснить исходя из позитивистских принципов как симптомы непорядка в машине индуктивного мышления. Однако этот отход мнения специалистов от теории Тайлора-Фрейзера происходил почти безмолвно², что привело, как ни странно, к закреплению этой теории в умах у публики.

² Не всегда. См. лекции в г. Дареме, прочитанные Малиновским на тему «Основы веры и морали», с. 5: «Представление, например, о первобытной магии как о „ложном научном методе“ не способствует справедливой оценке ее культурной ценности».

Набирающая силу современная антропология создала за пределами круга специалистов потребность в антропологической литературе. Эта потребность была удовлетворена «Золотой ветвью» — неистощимой мусорной кучей для приятного чтения. Публика, ошибочно приняв этот массивный труд за памятник научной мысли, начинает привыкать к псевдонаучной теории магии — и это именно тогда, когда антропологи начинают ее забывать.

§ 2. ЧЕМ МАГИЯ НЕ ЯВЛЯЕТСЯ — (2) НЕВРОЗОМ

В третьей главе «Тотема и табу» (английский перевод Брилля, 1919) Фрейд выдвинул не столько альтернативу, сколько специализированное развитие теории магии Тайлора-Фрейзера. Леви-Брюль к тому времени уже занимался проблемой объяснения, почему разум «варвара» должен действовать столь необычным и, на наш взгляд, столь иррациональным путем, как это предполагается в теории Тайлора-Фрейзера. Он объяснил это тем, что варвары имеют разум специфического типа, который действует именно таким образом («Первобытное мышление», 1-е изд., 1913 г.; в первоначальном варианте название звучало так: «Мыслительные функции в низших обществах»). Рассуждения в этой книге представляют собой весьма любопытный образец «метафизики» в кантовском смысле — это попытка объяснять факты, измышляя оккультные сущности. Природа «мышления» личности в себе совершенно непознаваема. Ее можно познать только по ее проявлениям, по тому, как она думает и действует. Поэтому не имеет смысла объяснять странные «мышление» и действия «варвара» с помощью гипотезы, что у него мышление странного типа, ибо эта гипотеза не поддается проверке. На самом деле Леви-Брюль предоставил нам отличный современный образец того метода, по которому учили мыслить студентов-медиков Монпелье в XVII веке и который отлично изображен у Мольера:

Б а к а л а в р.

Почтенный доктор инквит: кваре

Опиум фецит засыпаре?

Респондэс на кое:

Хббет свойство такое —

Виртус снотвурус,

Котурус

Путе силу храпира

Натуру усыпира.

Х о р.

Бене, бене, бене, превосходно:

Дигкус он войти свободно

В ностро славное сословие,
Респондендо всем условиям³.

Фрейд, напротив, избрал чисто научный путь. Он понимал, что дело ученого связывать факты не с оккультными сущностями, а с другими фактами. Задаваясь тем же вопросом, что и Леви-Брюль, — почему варвары думают таким странным образом? — он отвечает на него, сопоставляя предполагаемые факты магии с примерами невроза принуждения, который он сам исследовал у своих пациентов. Он указывает, что ребенок удовлетворяет свои желания посредством чувственных галлюцинаций, то есть он создает ощущение удовлетворения посредством центробежного возбуждения органов чувств. «Варвар» делает не то же самое, но нечто подобное. Он удовлетворяет свои желания, совершая акт, изображающий состояние вещей, о котором он мечтает, иначе говоря, создавая моторные галлюцинации (упомянутая работа, с. 140). Для иллюстрации Фрейд цитирует одного из своих пациентов, невротика, который верил, что, если он подумает о человеке, этот человек сразу же будет перенесен к нему, если он кого-нибудь проклянет, этот человек умрет, и т. п. Фрейд утверждал, что это равноценно вере во всеисилие мысли, вере в то, что все, что человек подумает, произойдет просто как следствие этой мысли. Фрейд предполагает, что это любопытное психологическое состояние и лежит в основе всей магической практики.

Эти рассуждения никуда не годятся. С их помощью можно было бы объяснить магию, если бы она была чем-то совсем отличным от того, что она есть, но так это не имеет никакого отношения к действительным фактам. Магия состоит по сути из системы действий, из метода. Ни один колдун не верит, что может получить то, что хочет, просто в результате желания, не думает, что все вокруг происходит в соответствии с его мыслью и в результате ее. Напротив, именно потому, что он знает, что между желанием и исполнением нет никакой непосредственной связи такого рода (поэтому он радикально отличается от пациента Фрейда именно в том качестве, по которому они сравниваются), он придумывает или перенимает колдовской метод как среднее звено, связующее эти два момента.

Позже Фрейд, кажется, начал это смутно осознавать, начал понимать, что теория магии, оставляющая в стороне всякие ссылки на магическую практику, не может быть вполне удовлетворительной. Тогда он привлекает и магическую практику, объясняя, что невротики принуждения в страхе перед своим всемогуществом, защищаются от него, создавая формулы и ритуалы, функция которых состоит в предотвращении исполнения всех их мыслей и желаний (с. 146). Это явление, как он

³ *Мольер Ж.-Б.* Полн. собр. соч. В 4 т. / Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник. М.: Искусство, 1967. Т. 4. С. 283.

говорит, является «симметричным отражением» магических ритуальных действий. Однако два сравниваемых примера не больше похожи друг на друга, чем, например, громоотвод и динамо-машина. Невротик, будучи несколько сумасшедшим, думает, что его желания сразу же исполняются. Имея в своем сумасшествии некоторый метод, он начинает изобретать средства для разрушения этой непосредственной связи и заземления своих опасных мыслей. «Варвар», будучи разумным человеком, знает, что желания никогда сами не исполняются. Поэтому он изобретает средства для их исполнения.

Проблема любой теории магии такова. Какими должны быть желания, чтобы те действия, которые мы называем магией, могли служить средством для их исполнения? Фрейд даже и не коснулся этой проблемы. Он просто замял ее, не сумев удержать внимание на особенностях, которые на самом деле можно обнаружить в магической деятельности, и установив сравнение между психологией магии и совершенно отличной от нее психологией ритуала принуждения. Вопрос, который здесь возникает (я сейчас не буду им заниматься), таков: какая сила воздействует на научное сознание современных европейцев, создавая столько трудностей, мешающих им прямо думать о магии? Почему твердолобые англичане и шотландцы, подобные Тайлору и Фрейзеру, подходя к этой теме, сами ослепляют себя так, что не видят те факты, которые собираются объяснять? Почему проницательные и философичные французы, подобные Леви-Брюлю, начиная теоретизировать о магии, говорят как прославленные идиоты Мольера? Почему Фрейд, величайший психолог нашего века, реагирует на эту проблему, теряя всю свою способность отличать одну психологическую функцию от другой, ей противоположной? Может, мы настолько цивилизованны, что варварство слишком далеко от нас, чтобы мы могли его понимать? Или, может быть, мы так боимся магии, что не осмеливаемся о ней думать честно и прямо?

Вторая альтернатива является по крайней мере реальной возможностью. Я напоминаю о ней, потому что против этой возможности мы всегда должны быть на страже. Если мы как «цивилизованные» люди в самом деле запуганы магией, вряд ли мы решимся объявить это публично. Частично это проявится (и эта часть сейчас непосредственно интересует и меня, и читателя) в виде очень сильного нежелания думать об этом вопросе в спокойном и логическом ключе. Поэтому, если нам кто-нибудь предложит истинную теорию магии, на пути ее признания мы будем ставить все возможные препятствия. Сделав это предостережение, я попытаюсь сформулировать такую теорию.

§ 3. ЧТО ЖЕ ТАКОЕ МАГИЯ?

Единственный плодотворный путь теоретизирования относительно магии — подход к ней со стороны искусства. Сходство между магией и прикладной наукой, на которой покоится теория Тайлора-Фрейзера, совершенно ничтожно, в то время как различия огромны. Колдун как таковой не является ученым; если мы признаем это и назовем его плохим ученым, мы просто найдем термин для очернения тех характеристик, которые отличают его от ученого, не пытаясь анализировать эти характеристики. Сходство между магией и неврозом, на котором основывается теория Фрейда, и велико и мало — как мы того пожелаем. Невроз — отрицательный термин, охватывающий множество различных типов отклонений от наших сколоченных на скорую руку стандартов душевного здоровья, и почему бы не включить в список качеств, требуемых нормой душевного здоровья, также и неверие в магию. Однако сходство между магией и искусством и велико, и глубоко. Магическая практика неизменно включает в себя, причем в качестве не периферийных, а центральных элементов, такую художественную деятельность, как танец, песня, рисунок или лепка. Более того, эти элементы имеют функции, которые в двух отношениях напоминают функции развлечений. (I) Они являются средством для достижения заранее намеченной цели и поэтому являются не подлинным искусством, а ремеслом. (II) Этой целью служит возбуждение эмоций.

(I) То, что магия по своей сути является средством для достижения заранее намеченной цели, я думаю, очевидно. В равной степени очевидно и то, что используемая таким образом в качестве средств деятельность всегда оказывается деятельностью художественной или, точнее (поскольку, будучи использованной в виде средств для достижения цели, она не может быть подлинным искусством), квазихудожественной.

(II) То, что цель магии всегда состоит исключительно в создании определенных эмоций, не так очевидно, однако каждый согласится, что по крайней мере иногда и до некоторой степени возбуждение эмоций включается в одну из целей магии. В австралийской церемонии посвящения колдун, имитирующий рев быка, действует, по крайней мере частично, с целью возбудить определенные эмоции среди кандидатов к посвящению, а также и некоторых других непосвященных, которые случайно могут услышать этот рев. Племя, исполняющее танец войны, прежде чем отправиться на бой с соседями, создает таким образом воинственные эмоции. Воины «вытанцовывают» в себе убежденность в собственной непобедимости. Разнообразная и очень сложная магия, окружающая сельскохозяйственную деятельность крестьянской общины, выражает чувства общины в отношении ее стад, посевов и инструментов труда. Точнее говоря, эта магия пробуждает в крестьянах в каждый

поворотный день календаря ту эмоцию, которая больше подобает соответствующей фазе всех годовых трудов.

Хотя магия и возбуждает эмоции, она делает это совершенно не так, как развлечения. Эмоции, создаваемые магическими действиями, не разряжаются в этих действиях. Для практической жизни и для людей, связанных с магическими актами, важно, чтобы это не произошло. Магические действия являются магическими именно потому, что это не происходит. Имеет место как раз противоположное: эмоции фокусируются и кристаллизуются, формируются в виде эффективных факторов практической жизни. Этот процесс прямо противоположен катарсису — в нем эмоции разряжаются, чтобы не мешать практической жизни, в магии же эмоции организуются и направляются на цели той же практической жизни.

Я утверждаю, что именно эти магические воздействия, частично в отношении самих исполнителей магических актов, частично в отношении других людей, подвергающихся благоприятному или неблагоприятному влиянию со стороны колдунов, являются единственными воздействиями, которые может оказывать магия. Более того, они оказываются единственными воздействиями, на которые направлена магия, если ею пользуются сознательно. Я утверждаю, что основная функция всех магических актов состоит в возбуждении у исполнителя или исполнителей определенных эмоций, которые считаются необходимыми или полезными для жизненной деятельности. Вторичная функция магических действий состоит в возбуждении у посторонних, друзей и врагов исполнителя эмоций, полезных или пагубных для жизни этих людей.

Всякий, обладающий достаточной психологической подготовкой, понимает, какое огромное влияние оказывают наши эмоции на успех или неуспех жизненных предприятий, на возникновение заболеваний и на их лечение. Такому человеку будет ясно, что эта теория магии легко применима к обычному повседневному использованию в отношении обычной повседневной деятельности тех, кто верит в магию. Верящий в магию, например, думает, что военные действия, предпринятые без подобающих случаю танцев, закончатся поражением, думает, что, беря в лес свой топор без предварительного совершения магического обряда, он не сможет срубить дерево. Однако такие верования не предполагают, что врага побеждают или деревья валят одной силой магии в отрыве от собственно труда. Это верование означает, что и на войне, и на лесоповале нечего делать без соответствующего боевого духа, а функции магии состоят в развитии и сохранении этого духа или же в его подрыве. Например, если враг подсмотрел наш боевой танец, увидел, как величественно мы его исполняем, разве не убежит он в страхе, чтобы уговорить друзей сдаться без боя? Когда цель магии состоит в укреплении нашего мужества в момент нападения не на скалу и не на дерево, а на одушевленных врагов, воля врагов к сопротивлению будет фатально ослаблена

воздействием только одной магии. В какой степени подобные отрицательные эмоциональные воздействия могут вызывать различные болезни или даже смерть — вопрос, относительно которого ни один исследователь медицинской психологии не осмелится на огульные утверждения.

Еще один шаг, и мы приходим к случаям, когда «варвар» верит (или нам кажется, что верит), что магия в силах совершать то, что мы, «цивилизованные» люди, считаем невозможным, например вызывать дожди или прекращать землетрясения. Я готов согласиться, что «варвары» в самом деле разделяют такие верования, — они не более защищены от человеческой глупости, чем цивилизованные люди, и, без сомнения, так же подвержены склонности думать, что они или люди, которые, на их взгляд, их превосходят, могут делать то, что на самом деле сделать невозможно. Однако эти заблуждения не суть магии, а лишь ее извращение. Следует с особой осторожностью относиться к тому, как мы приписываем эти предрассудки людям, которых мы называем варварами, людям, которые когда-нибудь восстанут и будут свидетельствовать против нас. Крестьянин, загубивший собственные посевы в результате безделья, обычно всю вину валит на погоду. Если бы магия излечила его лень, незачем было бы обвинять погоду. Это серьезный вопрос: не является ли истинная функция так называемой «магии, вызывающей дождь», попыткой приободрить земледельца и побудить его к усердной работе вне зависимости от того, идет дождь или нет. Аналогичным образом магия, которая якобы направлена на прекращение землетрясений или наводнений, должна быть тщательно исследована, прежде чем мы сможем решить, направлена ли она на предотвращение стихийных бедствий, или же она стремится вызвать у людей эмоциональное состояние готовности переносить эти бедствия с твердостью и надеждой. Если правильным окажется второй ответ, то и эти явления согласуются с изложенной здесь теорией магии; если же правильным ответом будет первый, эти явления мы должны будем назвать не магией, а ее извращением.

Если мы зададим вопрос, как же магия производит этот эмоциональный эффект, ответ на него будет простым: это совершается посредством представления. Создается такая ситуация (воины потрясают копьями, пахарь достает свой плуг и т. д., хотя не ведется еще никакой войны и ни одно зерно не брошено в землю), которая воспроизводит практическую обстановку, на которую должны быть направлены соответствующие эмоции. Для эффективности магии важен следующий аспект: участник обряда должен сознавать эту связь, должен понимать, что он делает во время военного танца, ритуала с плугом и т. п. Вот почему, когда он впервые участвует в ритуале, все это должно быть ему объяснено — либо устной речью (которая может принять вид посвящающего наставления, разъясняющей речи или песни, составляющей часть самого ритуала), либо такой точной имитацией, которая исключит всякое ошибочное понимание.

Магия — это такое представление, при котором возбуждаемые эмоции ценятся в связи с их функцией в практической жизни, направляют генерирующей и фокусирующей магической деятельностью непосредственно на практическую жизнь, нуждающуюся в них. Магическая деятельность — что-то вроде динамо-машины, обеспечивающей механизм практической жизни необходимым эмоциональным током и эмоциональным напряжением. Следовательно, магия является необходимостью для человека любого уровня и в любом положении. На самом деле ее можно обнаружить в каждом здоровом обществе. Общество, которое, подобно нашему, думает, что уже пережило потребность в магии, либо заблуждается в этом мнении, либо же это умирающее общество, гибнущее из-за недостаточной воли поддерживать собственное существование.

§ 4. МАГИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Магическое искусство — искусство изображающее и вызывающее эмоции, причем ввиду поставленной цели возбуждаются совершенно определенные эмоции, которые должны разряжаться в нуждах практической жизни. Такое искусство, если судить о нем по эстетическим меркам, может быть плохим или хорошим, однако его эстетическое качество если и имеет связь с его подлинной целью, то очень слабую. Изысканный натурализм общепризнанно магических изображений животных эпохи палеолита не может быть объяснен их магической функцией. Любые каракули легче послужили бы той же цели, если бы неوفиту, приближающемуся к ним впервые, объяснили, что «перед ним бизон».

Если магическое искусство достигает высокого эстетического уровня, это происходит потому, что общество, к которому оно принадлежит (и не только художники, но и зрители), требует от искусства эстетического совершенства, далеко превосходящего ту скромную степень квалификации, которая вполне бы позволила реализовать все его магические функции. Такое искусство имеет двойной мотив. Оно держится на высоком уровне до тех пор, пока эти две движущие силы ощущаются как абсолютно совпадающие. Как только скульптор скажет себе: «Разумеется, это бессмысленная трата времени — тщательная отделка портрета, если сразу же, когда он выйдет из моих рук, он будет заперт в гробнице», — эти два мотива разойдутся в его сознании. Он свыкнется с мыслью, что произведения, уступающие его лучшим достижениям (в эстетическом смысле), вполне удовлетворяют потребности магии. Так начинается упадок, декаданс. На самом деле к этому моменту он уже начался, ибо подобные мысли приходят в сознание намного позже того, как они уже долго воздействуют извне.

Изменения в духе искусства, отделяющие Ренессанс и современное искусство от искусства Средневековья, состоят в том, что средневековое

искусство было откровенно и определенно магическим, в то время как Ренессанс и современное искусство таковыми не были. Я и во втором случае использую прошедшее время, потому что вершина этого немагического и антимagicеского искусства в истории приходится на конец XIX века, а сейчас уже заметно, что прилив сменился отливом. Но в любом приливном течении всегда имеются всякие водовороты. Даже в девятые годы прошлого века, когда в английских литературных кругах правила школа так называемых эстетов, исповедовавших доктрину, что искусство не должно подчиняться никакой утилитарной цели, а может существовать только ради самого себя, и то имелись некоторые противоположные течения. Лозунг «искусство для искусства» в некоторых отношениях страдал двусмысленностью. Так, например, он не отличал подлинного искусства от развлечения, и то искусство, которым восхищались и которому отдавали свои силы сторонники этого лозунга, на самом деле было бесстыдным развлекательным искусством, увеселявшим избранную и самовлюбленную клику. Но в одном отношении этот лозунг был совершенно определенным: он полностью изгнал магическое искусство. В надушенную и чванливую атмосферу этого «китайского домика» ворвался Редьярд Киплинг, молодой, нервный, недальновидный, весь горящий стремлением использовать свое талантливое перо для пробуждения и направления эмоций, которые по его опыту индийской жизни казались ему связанными с управлением Британской империей. Эстеты пришли в ужас, и не потому, что осуждали империализм, а потому, что не одобряли магического искусства. Киплинг наткнулся прямо на их самое лелеемое табу. Что было еще хуже, именно на этом он и построил свой успех. Тысячи людей, знакомых с этими эмоциями как с паром, приводившим в движение машину их повседневного труда, приняли его в самое сердце. Однако Киплинг был мелочно-чувствительным человеком, и отпор, который он получил со стороны эстетов, омрачил раннее лето его жизни. С тех пор он все время разрывался между двумя идеалами и не мог с полной самоотдачей следовать ни за одним из них.

Сегодня обстоятельства изменились. В почете уже принципы не Уайльда, а Киплинга. Большая часть наших ведущих молодых писателей обратилась к магическому искусству, и это обращение является самым заметным фактом современного английского искусства. Эстетику не так важно, что эта новая магическая литература является пропагандой уже не империализма, а коммунизма. Для него не важно (хотя это важно для политика), что из двух воинственных вероучений, поделивших между собой наследие либерализма XIX века, коммунизм, по-видимому, имеет язык, глаза и уши, в то время как фашизм — только клыки и когти. Для эстетики важно лишь то, что теперь наблюдается возрождение очень древнего эстетического сознания — сознания, которое выворачивает наизнанку с болью выученный урок критики XIX века. Теперь вместо

того, чтобы говорить: «Не заботьтесь о теме, тема — это только *corpus vile*⁴, на котором художник дает волю своим возможностям. Вас должен интересовать талант художника и то, каким образом он здесь проявляется», — говорят: «Возможности художника могут найти воплощение только в предмете, который их достоин». Это новое эстетическое сознание предлагает двоякую позицию: оно считает тему неотрывным элементом произведения искусства, но также полагает, что для того чтобы по достоинству оценить произведение искусства, нужно быть заинтересованным в его теме самой по себе, равно как и в трактовке ее художником.

Для эстетика, воспитанного школой XIX века, от этих слов веет ужасом. Если принять их всерьез, то впереди можно будет увидеть век художественного упадка и варварства, век, когда бесконечно трудные поиски художественного совершенства будут оставлены ради дешевой пропаганды, когда художника будут ценить не по его художественным достоинствам, а по его преданности политическим, моральным и экономическим догмам, принятым тем обществом, к которому они принадлежат, когда с трудом завоеванная свобода современного искусства будет уничтожена и к верховной власти придет обскурантизм.

Пока этот вопрос мы отложим в сторону, так как в другом месте нам придется заняться им более серьезно. Пока мы просто зафиксируем факт, что перед нашими глазами назревает рецидив магического искусства и что современные критики и теоретики находятся в растерянности, не зная, как его принять.

Сейчас я говорил о рецидиве, однако он кажется повторной вспышкой только в том случае, если принять снобистский, высокомерный взгляд на искусство. Узкий, ограничивающий сам себя круг художников и *littérateurs*⁵ не имеет монополии на художественное творчество. За пределами этого кружка мы имеем по крайней мере два живых потока художественной традиции, развивающейся со времени Ренессанса. Магический характер можно безошибочно отметить в каждом из этих потоков.

Во-первых, существует народное искусство бедноты, в частности сельское или крестьянское искусство, которое известно под покровительственным названием «фольклор». Это фольклорное искусство, состоящее из песен, танцев, историй и драмы, в нашей стране (с ее традицией покровительственного презрения к бедным) погибло почти полностью еще до того, как «образованные» люди узнали о его существовании⁶. И в своем происхождении, и в мотивах оно было по большей части магическим. Это было магическое искусство сельскохозяйственного народа.

⁴ презренное тело (лат.).

⁵ литераторов (франц.).

⁶ К 1893 году в Англии было собрано 140 «волшебных сказок». С тех пор было найдено еще несколько штук. В 1870—1890 годы во Франции и Италии было собрано примерно по тысяче сказок.

Во-вторых, существует традиционное «низменное», неинтеллектуальное искусство высших классов. Об этом искусстве (поскольку его природе очень часто понимают неправильно) следует поговорить более подробно. Я имею в виду такие вещи, как проза проповеди, стихи гимнов, инструментальная музыка военного и танцевального оркестров, украшения комнат для гостей и т. п. Я уже вижу, как высокоинтеллектуальный читатель морщится и восклицает: «Боже мой, ведь это же не искусство!» Я это знаю, но здесь мы имеем дело с магией, и теперь, когда связь между искусством и магией снова становится важной проблемой, которую нельзя отвести простым отрицанием, эстетику интересно было бы обнаружить, что магия, неузнанная, но вездесущая, цвела среди вождей (каковыми они сами себя считают) общества, чья претензия на просвещенность основывалась на вере, что с магией давно покончено.

Религиозное искусство *eo nomine*⁷ с его гимнами, церемониями, ритуальными действиями вряд ли требует анализа. Очевидно, что его функция состоит в том, чтобы возбуждать и постоянно поддерживать определенные чувства, которые должны разряжаться в деятельности повседневной жизни. Называя религиозное искусство магическим, я не отрицаю его претензий на титул *религиозное*. Теперь, когда мы перестали использовать слово *магия* в качестве ругательства и договорились о том, что оно значит, ни для кого уже нет необходимости наклеивать его как ярлык на некоторые вещи только потому, что они несимпатичны, или же опасаться использовать его в отношении вещей, которые вызывают уважение. Магия и религия не одно и то же, так как магия — это возбуждение эмоций, необходимых для деятельности практической жизни, а религия — это вера или система верований относительно устройства мира, являющаяся также шкалой ценностей или системой поведения. Однако всякая религия обладает своей магией, и то, что обычно называется «исповедованием» какой-либо религии, на самом деле оказывается практическим использованием ее магии.

Вряд ли менее очевидным может считаться класс патриотического искусства (вне зависимости от того, о каком патриотизме идет речь, — национальном, гражданском, партийном, классовом, связанном с какой-либо корпоративной организацией) — патриотическое стихотворение, школьная песня, портреты великих, памятники вождям, военные мемориалы, картины и пьесы, напоминающие об исторических событиях, военная музыка, все бесчисленные формы парадов, процессий, церемоний, цель которых состоит в стимулировании лояльности по отношению к стране, городу, партии, классу, семье и любой другой социальной или политической единице. Все это проявления магии постольку, поскольку направлены на возбуждение эмоций, не разряжающихся тут же на месте в опыте, который их породил, а направляемых на деятельность повседневной

⁷ этим именем (лат.).

жизни и изменяющих эту деятельность в интересах той социальной или политической единицы, которая организует магические действия.

Еще одну группу примеров можно найти в ритуалах, которые мы обычно называем спортом. Охота на лис и любительский футбол — это прежде всего не развлечения, которым предаются ради невинного времяпрепровождения, не средства физического воспитания, предназначенные для развития физической силы и ловкости. Это ритуальная деятельность, предпринимаемая как социальная обязанность и окруженная всеми хорошо знакомыми приметами и атрибутами магии — ритуальным костюмом, ритуальным словарем, ритуальными орудиями и, что самое главное, чувством избранности, превосходства над толпой, которое всегда изобличает посвященного. Говоря все это, я не сообщаю ничего нового. Простые люди⁸ давно обдумали все эти вещи и составили справедливую оценку их целям. Считается, что это «методы воспитания характера», функция которых состоит в том, чтобы подготовить их приверженцев к жизненной деятельности, а в частности, к деятельности в том статусе, которым их милостиво наделил Господь. Нам говорят, что спорт прививает командный дух, чувство честной игры, привычку к прямым путям, к преодолению трудностей, достойному мужчине. Иначе говоря, спорт порождает определенные эмоции, предназначенные для разрядки в некоторых типах повседневных ситуаций, причем считается, что подобные ситуации нельзя разрешить, соблюдая подобающие манеры, если не пользоваться поддержкой упомянутых эмоций. Спорт является магической частью религии джентльмена. Этого не отрицают даже самые суровые критики спорта. Они не утверждают, что спорт не является магией или что эта магия не эффективна. Они говорят только, что эмоции, порождаемые этой традиционной магией английского высшего класса, не те эмоции, которые наилучшим образом способствуют элективной жизни человека в современном мире.

В качестве последней группы примеров мы рассмотрим церемонии общественно-бытовой жизни, такие как свадьбы, похороны, званые обеды, танцы, разнообразные зрелища (и следовательно, по крайней мере в потенции, формы искусства), которые по-своему украшают частную жизнь современных цивилизованных мужчин и женщин. По сути все это является магией. Все эти мероприятия предполагают переодевание, причем оно совершается не для развлечения и не для удовлетворения индивидуального вкуса, а согласно предписанному обычаю, зачастую неудобному и всегда направленному на то, чтобы подчеркнуть торжественность ситуации. Антропологи называют это ритуальной одеждой посвящения. Эти обряды включают в себя предписанные формы речи и хотя бы рудименты ритуального словаря. Все они включают ритуальные ору-

⁸ И антрополог вполне в курсе моей точки зрения. Ср. А. М. Hocart. *The Progress of Man* (1933).

дия — кольцо, катафалк, сложный и специфический набор ножей, вилки и бокалов со строго предписанными функциями. Почти всегда используются цветы предписанных сортов, составленные в букеты предписанным образом и напоминающие подношение духу обряда. Всегда эти ритуалы требуют и предписанного настроения — ритуального веселья или ритуальной печали.

Что касается цели всех этих обрядов, то каждый из них явно и сознательно направлен на создание определенных эмоций, которые должны принести плоды в дальнейших делах практической жизни.

Празднование свадьбы не имеет ничего общего с фактом (если это факт), что его главные участники любят друг друга. В этом отношении обряд совершенно нем. Вот почему многие глубоко любящие пары относятся к нему как к оскорблению их страсти и соглашаются на этот обряд только под давлением мнения своих семей. Цель этого обряда — создание эмоциональной движущей силы для поддержания определенного рода партнерства, не партнерства влюбленных, а союза людей, вступивших в брак, признанного как таковой светом вне зависимости от того, имеет ли при этом место любовь.

Похороны — это эмоциональная переориентация другого рода. По сути дела близкие покойного не занимаются публичной демонстрацией своей скорби — они публично отказываются от прежней эмоциональной связи с живым человеком и устанавливают новую эмоциональную связь с тем же человеком как с покойным. Похороны для них — публичное признание, что в будущем они намерены жить без этого человека. И кто из нас настолько хорошо знает собственное сердце, чтобы сказать, насколько трудно полностью прийти к такому признанию?

Церемония званого обеда предназначена для обновления связей, причем не связей на основе взаимопонимания, общих интересов или политических взглядов, а простых эмоциональных связей между участниками или, точнее, между хозяином и каждым из приглашенных. Этот обряд укрепляет и кристаллизует чувство дружбы, и в лучшем случае каждый из его участников ощущает, до чего же очаровательны все его сотрапезники, а в худшем — что они, в конце концов, не такие уж мерзавцы. Если эти чувства не появились и хоть в какой-то степени не сохранились после обеда, такой обряд можно считать неудачным.

Танец всегда был магией. Этот характер он сохранил и сейчас в нашем кругу. В современной и «цивилизованной» форме он по сути является ритуалом ухаживания. Его цель — вызвать у молодежи каждого пола интерес к какому-либо представителю другого пола, избранному посредством ритуального акта из числа других людей, достойных по рождению и воспитанию (то есть подобающим посвящениям, пройденным на разных критических этапах жизни) для объединения в браке. Предполагается, что этот интерес, очень далекий от удовлетворения и, следовательно, от исчерпания в самом танце, должен принести плоды в

дальнейшем партнерстве. В основе, как говорят (справедливо) самые разговорчивые из наших бабушек, бал — повод для девушек найти себе мужа.

Все эти магические церемонии, как и должно быть в действиях такого типа, репрезентативны. Они буквально, хотя и избирательно, изображают практическую деятельность, которой они должны способствовать. Как военный танец или ритуал с плугом, они «символичны» в том смысле, который был определен в конце § 4, главы III. Так, во время свадьбы виновники торжества проходят рука об руку через толпу гостей, символизируя свое партнерство в глазах света. На похоронах скорбящие оставляет покойного за своей спиной, символизируя свое отречение от эмоциональной связи, поддерживавшейся с покойным в течение его жизни. На званом обеде хозяин и гости едят одну пищу, символизируя чувство близости и дружбы, распространяя его на будущие отношения. Во время танцев объятия партнеров являются символом любовных объятий.

Если судить с точки зрения строгого эстета, все эти ритуалы в массе столь же посредственны, как и средний салонный портрет. Причина этого та же самая. Все они содержат художественный мотив, однако он поработан, лишен своей природы в результате подчинения магической цели. Мелодии гимнов и патриотические песни, как правило, не возбуждают уважения к музыкантам. Режиссура свадьбы или званого обеда редко отличается высоким качеством, а профессиональный танцор вряд ли будет хвалить то, что происходит во время модного бала. Однако это — проявления строгого магического характера этих ритуалов, а точнее, их изобразительного характера, включающего в себя и магические формы. Эти церемонии так же далеки от подлинного искусства, как портреты или пейзажи. Подобно этим жанрам, их первичная функция также целиком неэстетична — это возбуждение определенных эмоций. Подобно им, в руках подлинного художника (который неотделим и от публики, требующей подлинного искусства) они также становятся искусством. Если художественный и магический мотивы ощущаются как нечто единое, это непременно должно произойти, как это происходило среди пещерных людей Ориньяка и Магдалена, у древних египтян и греков, у европейцев средневековья. Это никогда не произойдет, если эти мотивы воспринимаются раздельно, что неизменно наблюдается в нашем кругу.

Примечание к § 2.

Непосредственная тема этой книги столкнула меня только с третьей главой книги Фрейда «Тотем и табу». Надеюсь, читатель простит меня, если я добавлю, что все сказанное об этой главе применимо и к остальной книге. Ошибки здесь присущи самому принципу, который побуж-

дил Фрейда написать эту книгу, — принципу «применения взглядов и результатов психоанализа к необъясненным проблемам расовой психологии». На более простом языке это означает объяснение необычности варварских верований и поведения по аналогии со странностями, наблюдаемыми у пациентов психоаналитика. Однако здесь «варвар» означает только человека, «принадлежащего к любой цивилизации, существенно отличающейся от цивилизации современной Европы», а «странности» варварских верований и поведения являются лишь такими моментами, которые кажутся странными современному европейцу, то есть моментами, в которых и состоит это отличие. Итак, говоря еще более простым языком, программа Фрейда состоит в сведении различий между неевропейской и европейской цивилизациями к различиям между душевной болезнью и душевным здоровьем. Удивительно ли, что при этом «варвар дает сдачи»?

Здесь не место раскрывать все каламбуры и софизмы, которыми Фрейд убеждает себя (и, разумеется, всех остальных) в том, что его программа успешно выполнена. Цель этого примечания состоит в том, чтобы отметить, что человек, который способен пытаться приравнять различие между цивилизациями к различию между душевной болезнью и душевным здоровьем, иначе говоря, который способен свести историческую проблему природы цивилизаций к проблеме медицинской, — это человек, чьи взгляды на все проблемы, связанные с природой цивилизации, будут тем более ложными, чем честнее он хранит верность этой своей попытке. Его заблуждения станут опасными, если его престиж в собственной сфере будет достаточно высок. В числе этих проблем проблема природы искусства.

ИСКУССТВО КАК РАЗВЛЕЧЕНИЕ

§ 1. РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Если артефакт создается для стимуляции определенных эмоций и если эти эмоции предназначены не для разрядки в деятельности повседневной жизни, а для удовольствия как чего-то, имеющего самостоятельную ценность, то функция этого артефакта будет заключаться в развлечении или увеселении. Магия полезна в том смысле, что эмоции, которые она возбуждает, имеют практическое приложение к повседневным делам. Развлечение не полезно, а только приятно, поскольку существует водонепроницаемая переборка между ним и миром обычных забот. Эмоции, порождаемые развлечениями, живут своей жизнью за пределами повседневных интересов.

Всякая эмоция, если рассматривать ее динамически, имеет в своем существовании две фазы — заряд, или возбуждение, и разряд. Разряд эмоции — это некоторое действие, совершаемое по велению этой эмоции, и, совершая это действие, мы высвобождаем эмоцию и освобождаемся от напряжения, которое давит на нас, пока эмоция не разряжена. Эмоции, порождаемые развлечением, должны иметь разрядку, как и все остальные, однако они разряжаются в рамках самого развлечения. В этом и состоит специфика развлечений. Развлечения — это способ разрядить эмоции так, чтобы они не мешали человеку в его практической жизни. Но поскольку практическая жизнь определима только как та часть жизни, которая не является развлечением, это утверждение, если его использовать как определение, будет иметь характер замкнутого круга. Поэтому следует сказать так: установление различия между развлечением и практической жизнью¹ — это разделение опыта на две части, связанные между собой таким образом, что эмоции, порожденные в одной из этих частей, не должны разряжаться в другой. В одной части эмоции рассматриваются как самоцель, в другой — как некая сила, действие которой приводит к определенным результатам, лежащим за ее пределами. Теперь назовем первую часть развлечением, а вторую — практической жизнью.

Для того чтобы эмоции могли разряжаться, не влияя на практическую жизнь, следует создать игровую ситуацию, в которую можно было

¹ Эстетики, обсуждающие связь между двумя взаимоисключающими объектами, называемыми «Искусство» и «Жизнь», на самом деле говорят именно об этом различии.

бы их направить. Такая ситуация будет, разумеется, «представлять» (см. § 4, гл. III) реальную ситуацию, в которой эмоция могла бы практически разрешиться. Различие между этими двумя ситуациями, указанное в их названиях (соответственно, реальная и «правдоподобная», игровая) таково: так называемая игровая ситуация — это ситуация, в которой понимается, что разряжаемая эмоция должна быть «заземлена», то есть не должна вызывать последствий, которые она вызвала бы в условиях практической жизни. Так, если один человек выражает ярость по отношению к другому, размахивая перед ним кулаками, запугивая его и т. п., его в обычной жизни сочтут опасным субъектом, в частности опасным для того, кому он угрожает и кто поэтому предпримет те или иные шаги для самозащиты — может быть, постарается успокоить нападающего, может быть, постарается его побороть, а может быть, будет искать защиты у полиции. Если же все понимают, что ничего подобного делать не требуется, что жизнь будет течь дальше так, как будто ничего не случилось, тогда ситуация, в которой выражалась ярость, будет названа «игровой».

Способность представлять, характерная для этих ситуаций, обладает магией; последняя заключается в возбуждении эмоций, сродни тем, которые первоначально вызвали само представление в этих ситуациях. Различие состоит в том, что рассматриваемые ситуации являются «нереальными», или «игровыми», т. е. возбуждаемые ими эмоции должны быть «заземлены», а не направлены на изображаемые ситуации. Этот элемент игры, известный под названием (театральной) «иллюзии», характерен для развлекательного искусства и никогда не присутствует ни в магии, ни в подлинном искусстве. Если в ходе магического ритуала кто-то говорит, указывая на картину: «это бизон», или, указывая на восковую фигурку: «это мой враг», здесь нет никакой иллюзии. Всем прекрасно известно различие между сравниваемыми вещами. Игра в развлекательном искусстве отличается и от так называемой «игры» в детских играх, являющихся вовсе не развлечением, а очень серьезной работой, которую мы называем игрой, уподобляя ее тому, что имеет место в нашем взрослом опыте. Снабжая ее этим ложным названием, мы покровительственно позволяем ребенку продолжать ею заниматься, так что он может решать насущные проблемы своей жизни свободно, без постороннего вмешательства, которое обязательно последует, если взрослые узнают, чем он занимается.

Между игрой и искусством зачастую проводились параллели, иной раз вплоть до совершенного приравнивания. Такие сравнения пролили не слишком много света на природу искусства, поскольку те, кто их делал, не удосуживались подумать, что они имеют в виду под словом *игра*. Если игрой называть саморазвлечение, а это делается довольно часто, то между игрой и подлинным искусством мы не обнаружим никакого существенного сходства. Точно так же никакого сходства не

будет и между игрой и изобразительным искусством в его магической форме. Однако если сравнивать игру и развлекательное искусство, станет заметно нечто большее, чем просто сходство. Эти два явления представляют собой одно и то же. Если под игрой понимать участие в ритуальных действиях, в этом не будет ничего общего с подлинным искусством, и тем более с искусством развлекательным. Такие игры, как мы уже видели, не только будут напоминать магию, а просто окажутся самой магией. Однако существует еще одно явление, которое мы называем игрой, — это таинственная деятельность, которая занимает всю жизнь ребенка. Это не развлечение, хотя мы, взрослые, можем развлекаться, имитируя эти игры, а иногда, на привилегированных условиях, и участвуя в них. Это не магия, хотя в некоторых отношениях эти два явления имеют много общего. Детские игры, пожалуй, весьма напоминают подлинное искусство. Джамбаттиста Вико, знавший очень много о поэзии и о детях, сказал, что дети — «великие поэты», и очень может быть, в этом отношении он был прав. Однако никто не знает, чем же занимаются дети во время своих игр. Как ни трудно выяснить природу поэтического творчества, все-таки гораздо легче оказывается понять, чем занимаются поэты, когда пишут стихи. Даже если мы признаем, что подлинное искусство и детская игра одно и то же, это утверждение не прольет для большинства из нас никакого света на природу подлинного искусства².

Если говорить о гедонистической теории искусства, то она, как и все формы гедонизма, незащищена перед одним веским замечанием: даже если функция искусства и состоит в том, чтобы давать «наслаждение» (а так говорили многие великие художники), все-таки это наслаждение представляет собой не удовольствие вообще, но удовольствие особого, специфического сорта. Если удовлетворительно ответить на это замечание, подобная теория станет вполне корректным описанием развлекательного искусства. Художник, как поставщик развлечений, занимается тем, что ублажает свою аудиторию, а делает он это так: сначала возбуждает в аудитории определенные эмоции, а затем обеспечивает такую игровую ситуацию, в которой эти эмоции можно разрядить без вреда.

Переживания развлекаемого создаются не для чего-то такого, по отношению к чему они были бы средством, а только как самоцель. Итак, в то время как магия сугубо утилитарна, развлечения не утилитарны, а

² Д-р Маргарет Лоуэнфельд (Play in Childhood, 1935) разработала особый метод для исследования непознанного мира детских игр и установила удивительные факты относительно связи между играми и детским здоровьем. Мою собственную интерпретацию ее открытий можно выразить так, что она устанавливает равенство между «игрой» у детей и подлинным искусством. По поводу взаимосвязи между искусством и душевным здоровьем (а также здоровьем физическим, поскольку оно подвержено влиянию психики) я еще буду говорить ниже (глава X, § 7, а также глава XII, § 3).

гедонистичны. С другой стороны, так называемое произведение искусства, направленное на развлечение, во всех смыслах утилитарно. В отличие от произведения подлинного искусства, оно не имеет собственной ценности, а является только средством для достижения какой-то цели. Подобно произведению инженерного искусства или флакону лекарства такое произведение искусно рассчитано и отмерено для создания определенного и заранее намеченного воздействия — возбуждения определенного рода эмоций у совершенно определенной аудитории и разрядки этих эмоций в рамках игровой ситуации. Когда искусства описываются в терминах, предполагающих, что по сути они являются некоторыми видами квалифицированной работы, то, согласно общепринятому современному употреблению подобных терминов, речь идет именно об этом утилитарном характере развлекательного искусства. Когда восприятие искусства описывается в психологических терминах как реакция на определенные стимулы, имеется в виду то же самое. Теоретически в обоих случаях речь может идти и об изобразительности магического типа, однако в современном мире это различие, как правило, игнорируется. Для исследователя современной эстетики было бы хорошим правилом каждый раз, когда он слышит или читает такие утверждения об искусстве, которые кажутся ему странными, искаженными или ложными, задаваться вопросом, не связана ли эта странность (или кажущаяся странность) с утратой различия между подлинным искусством и развлечением, путаницей, существующей либо в сознании автора, либо в его собственных представлениях.

§ 2. ПОЛЕЗНОЕ И ПРИЯТНОЕ³

Магические и развлекательные функции произведения искусства, разумеется, не могут существовать совместно в рамках конкретной эмоции, конкретной аудитории, конкретного момента. Нельзя, например, вызвать в аудитории определенную эмоцию (например, ненависть к персам) и позаботиться о ее разрядке одновременно в двух направлениях — в развлекательном (высмеивая их слабости) и в практическом (призывая сжечь их дома). Однако эмоция, вызываемая любым изображением, никогда не бывает простой — это всегда более или менее сложный поток (запутанная структура) разнообразных эмоций, и совсем не всегда каждая из его составляющих обеспечивается одинаково доступной разрядкой. Обычно происходит так, что одни эмоции заземляются, а другие находят выход в практике. Художник, если он хорошо знает свое дело,

³ Цель каждого, кто смеет писать для сцены,
Объединение приятного с полезным.

Б. Джонсон.

Эпикона, или Безмолвная женщина.

сам распределяет, в какую сторону должны быть направлены разные эмоции. Так сказано и у Горация: *omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*⁴. Здесь *utile* — это разрядка эмоций в практической деятельности, а *dulci* — разрядка в игровой ситуации развлечения. «Мы пишем эти романы не просто для развлечения» — говорит капитан Мариа в «Веселом гардемарине», а потом начинает хвастать, что в прошлом он не без успеха пользовался своими романами для продвижения некоторых реформ во флоте. М-р Бернард Шоу — еще один убежденный последователь Горация. Он никогда и не пытался совать свой нос в искусство, а построил удачную карьеру всей своей жизни только на развлечении. Впрочем, среди холостых патронов он никогда не забывал подсунуть и парочку заряженных, так что его аудитория расходилась по домам, возмущаясь тем, как некоторые мужчины обращаются со своими женами, или чем-нибудь в том же роде. И тем не менее, хотя он следовал той же традиции, что и Мариа, вряд ли его слава сравнится с непреходящим успехом знаменитого памфлетиста. Здесь различие кроется не столько между разными авторами, сколько между разными эпохами. За ту сотню лет, которая протекла со времени издания «Веселого гардемарина», как художники, так и публика уже почти утратили склонность подмешивать ложку магии в бочку своих развлечений. М-р Голсуорси начал в своей театральной стряпне с таких огромных доз *utile* и столь мизерного *dulci*, что переварить это мог только весьма закаленный желудок. Вот он и бросил свои игры с магией и переквалифицировался на развлечение довольно мрачного слоя читателей деяниями семьи Форсайтов.

Как советуют мудрые волшебные сказки, людям, которые не слишком сильны в магии, лучше держаться от нее подальше. Одна из типичных черт литературы конца XIX и начала XX века проявляется в том, как дешевые комедианты вроде Джерома К. Джерома или преуспевающие торговцы пивом вроде м-ра А. А. Милна неожиданно набираются серьезности и решают нести в жизнь своих читателей облагораживающие влияния. В прежние эпохи ничего подобного не происходило. Это любопытный и отталкивающий пример упадка вкусов, принесенного на шлейфе XIX века.

Вообще говоря, художнику-изобразителю жизненно необходимо обладать приличным вкусом. Это значит, что он должен, под угрозой профессионального краха, точно знать, какие следует возбуждать эмоции. Если он не решил выступать в роли мага, как Тимотей в оде Драйдена, и возбуждать страсти, способные найти выход только в практических действиях, ему следует выбирать только такие чувства, которые (для его конкретной аудитории) легко подчинятся игровой ситуации. Всегда су-

⁴ Всех голоса съединит, кто мешает приятное с пользой... (Гораций. Наука поэзии / Пер. М. Дмитриева // *Квинт Гораций Флакк*. Собр. соч. СПб., 1993. С. 351).

ществуется опасность, что, как только чувство будет разбужено, оно провет все плотины и перетечет в практическую жизнь, однако и развлека-тель и развлекаемый одинаково заинтересованы в том, чтобы подобные напасти никогда не происходили, и готовы тактично сотрудничать, под-держивая непроницаемость этих плотин. Художнику следует придержи-ваться среднего курса. Он должен будить те эмоции, которые, дабы их пробуждение вызывало живой интерес, достаточно тесно связаны с прак-тической жизнью его аудитории. С другой стороны, эта связь должна быть не слишком тесной и не угрожать прорывом упомянутых защитных плотин. Так, пьеса, в которой высмеивается какой-нибудь иностранец, не развеселит аудиторию, не питающую вражды к его нации. Точно так же она не понравится и такой аудитории, в которой эта вражда дошла до точки кипения. Непристойный анекдот во вкусе клубных завсегдатаев средних лет не заинтересует старика, давно пережившего половые вле-чения; он не будет приятен и молодому человеку, для которого подобные вождедения мучительно сильны.

§ 3. ПРИМЕРЫ РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Эмоции, на которых можно таким образом играть только для раз-влечения, неисчислимо многообразны. Здесь мы приведем лишь несколь-ко примеров.

Для этих целей очень легко приспособить половое влечение. Его просто возбудить и так же просто от него избавиться, используя игро-вые ситуации. По этой причине тот род развлекательного искусства, который в своей грубейшей и наиболее вульгарной форме называется порнографией, весьма популярен и крайне широко распространен. К сексуальным эмоциям аудитории обращены не только изображения наготы, вновь появившиеся в европейской живописи и скульптуре в эпоху Ренессанса, когда искусство-развлечение стало вытеснять искус-ство-магию, но и романы, повести, рассказы, строящиеся на сексуальном мотиве (датирующиеся, кстати, тем же временем). При этом сексуаль-ные эмоции стимулируются вовсе не для содействия настоящему взаи-модействию между полами, а для того, чтобы обеспечить их игровыми объектами и таким образом отвлечь от практической цели и направить на службу развлечению. Трудно оценить то влияние, которое оказывает игровая сексуальность на всю современную жизнь. Для этого можно обратиться к ассортименту публичных библиотек, переполненных лю-бовными романами, к кинематографу, для которого главный принцип, разделяемый каждым продюсером, состоит в том, что ни один фильм не получит признания, если не будет снабжен любовной интригой, но наи-более явно это выступает в журналах и газетах. Оформление их обло-жек, заголовков, их реклама и разделы беллетристики буквально затоп-

лены материалами подобного же рода — эротическими рассказами, изображениями смазливых девушек, в различной степени одетых или раздетых, или (для читателей женского пола) привлекательных молодых мужчин. Порнография здесь распределяется в гомеопатических дозах — слишком малых для того, чтобы шокировать публику, стремящуюся к респектабельности, но вполне достаточных для того, чтобы произвести желаемое воздействие. Нечего и удивляться, что меcье Бергсон назвал современную культуру «цивилизацией афродизиака». Однако придуманный им эпитет не совсем точен. Человечество сейчас далеко от поклонения Афродите. Если бы это было так, мы должны были бы опасаться подобных игр как слишком верного способа вызвать ее гнев. Афродизиак принимают, имея в виду совершенно определенные последующие действия, а фотографиями купальщиц пользуются в качестве подмены этих самых действий. Истина заключается скорее всего в том, что подобные занятия изобличают общество, в котором сексуальные страсти пришли в такой упадок, что уже не являются ни богом, как это было у греков, ни дьяволом, как это воспринималось ранними христианами, а всего лишь игрушкой; то общество, в котором инстинктивное стремление размножаться до предела ослаблено сознанием, что жизнь, которую мы себе создали, не заслуживает серьезного отношения, общество, в котором глубочайшим желанием является желание не иметь потомства.

Пример с сексуальной фантазией — это особый случай, поскольку в обсуждаемом плане он вырывается из нашего подчинения и изобличает некоторые изъяны, присущие нашей цивилизации как таковой. Однако можно привести множество других примеров, в которых отсутствует подобная сложность. Вспомним хотя бы, как много удовольствия можно получить из такого чувства, как страх. Сегодня целое созвездие талантов посвящает свои силы описанию страшных приключений. «Триллер» (будем называть вещи своими именами) не так уж и нов. Его можно было найти и на сцене театров елизаветинской эпохи, и в скульптуре, украшающей склепы XVII века (цель средневековых изображений Страшного суда заключалась вовсе не в том, чтобы пустить мурашки по коже, а в том, чтобы переродить грешные жизни), в романах миссис Радклиф и «Монахе»⁵ Льюиса, в гравюрах Доре и, наконец, доведенным до уровня настоящего искусства, в первых тактах Пятой симфонии Бетховена и в финале моцартовского «*Don Giovanni*». В нашу эпоху распространение образованности породило на корнях старинных ужасов новую леденящую кровь поросль из писаний об архипреступниках, полицейских и зловещих иностранцах. Почему когда-то столь популярные рассказы о привидениях теперь отошли на задний план, хотя рынок и сейчас требует подобной литературы, открыто изображающей реки крови и смутно наме-

⁵ Роман М. Г. Льюиса «Амброзио, или Монах» (1795).

кающей на неизвестные пороки, — любопытный вопрос, которым вполне мог бы заняться какой-нибудь историк идей.

Детективное повествование, наиболее популярная форма развлечения, которую предлагает современной публике писательское племя, частично основывается на игре со страхом, однако в нем используется и пестрая мешанина из многих других эмоций. В рассказах Эдгара По элемент страха был чрезмерно силен, и либо под его влиянием, либо же под воздействием какого-то таинственного фактора, кроющегося в самой природе цивилизации Соединенных Штатов, современная американская детективная литература обнаруживает сильную склонность к эмоциям этого типа. У американцев трупы самые кровавые, американская полиция наиболее жестока в обращении с подозреваемыми⁶. Еще одно чувство, играющее значительную роль в подобной литературе, — наслаждение силой. В те времена, которые можно было бы назвать «эпохой стычек», на этом чувстве играли, предлагая читателю почувствовать себя на короткой ноге с благородным и удачливым преступником; сейчас читателю предлагается вообразить себя на месте сыщика. Третий фактор этой литературы — интеллектуальное возбуждение, связанное с решением головоломки, и, наконец, четвертый — жажда приключений, то есть желание участвовать в событиях, как можно менее похожих на постылые занятия повседневной жизни. Представители педагогической и духовной профессий время от времени выражают опасения, что молодые люди, которые читают подобную литературу и смотрят такие фильмы, подталкиваются тем самым на путь преступной жизни. Однако здесь мы видим образец дурной психологии. Мы не встречали еще ни одного свидетельства, что детективные рассказы являются излюбленным чтением для преступников-рецидивистов. На самом деле те, кто читают эти рассказы, в массе оказываются вполне лояльными обывателями, и это вполне естественно, так как постоянное заземление определенных эмоций (они искусственно возбуждаются и тут же разряжаются в игровой ситуации) приводит к тому, что их оказывается очень трудно возбудить в практической жизни.

Еще никому не удавалось возвысить детективную прозу до уровня подлинного искусства. Я считаю, что мисс Сэйерс смогла найти причины, почему это невозможно. Одна из причин заключается, видимо, в том пестром смешении мотивов, которые в этом жанре по традиции считаются обязательными. Смешение разнообразных мотивов оказывается, как правило, благоприятным для хорошего развлечения, однако оно никогда не породит подлинного искусства.

⁶ Инспектор Кирк говорит: «Я совершенно уверен, что подобная писанина очень вредит людям в моем положении. Как-то я прочитал один американский рассказик, и то, как там вела себя полиция, на мой взгляд было недопустимо». (Dorothy L. Sayers. *Busman's Honeymoon*, p. 161).

Злоба, желание, чтобы другие, особенно те, кто лучше нас, побольше страдали, — нескончаемый источник удовольствия для любого человека, однако в разные эпохи они принимали самые разные обличья. У Шекспира и его современников грубость, насилие, хулиганство встречаются в самых откровенных формах и столь часто, что мы вынуждены признать эти явления самой солью жизни для среднего театрального завсегдатая той эпохи. Можно указать на крайние примеры в «Тите Андронике» и в «Герцогине Амальфи»⁷, где пытки и оскорбления составляют главную тему произведения, на случаи, подобные «Вольпоне»⁸ или «Венецианскому купцу», когда подобные же мотивы завуалированы претензией, будто страдания вполне заслуженны, на «Укрощение строптивой», где грубость оправдывается с рационалистических позиций как необходимый шаг к супружескому счастью. Те же мотивы столь неуклонно проступают в отрывках, подобных сценам избиения Пистоля или травли Мальволио, сценам, совершенно не связанным с сюжетом (если только в этих пьесах можно вообще говорить о сюжете), что легко себе представить, как авторы были вынуждены притягивать их за уши, лишь бы удовлетворить постоянные требования публики. Эта тема временами дорастает до уровня настоящего искусства в произведениях Уэбстера, в некоторых трагедиях Шекспира и более всего у Сервантеса.

В обществе, которое утратило обычай открытой грубости, литература насилия заменяется литературой язвительности. Наши общественные библиотеки полны того, что высокопарно называется сатирой на общественную жизнь нашего времени, книг, популярность которых покоится на том факте, что они позволяют читателю смеяться над глупостью юных и бесплодием старых, презирать распущенность образованных и грубость необразованных, злорадствовать, глядя на несчастья неблагоприятных, гордиться собой перед ничтожеством зазнайки-богатея. К тому же классу псевдоискусства (к истории, разумеется, он не имеет никакого отношения) принадлежат и «язвительные биографии», цель которых заключается в том, чтобы избавить читателя от надоевшего уважения, которое с детства привили ему к людям, пользовавшимся в свое время некоторым авторитетом.

Если человек елизаветинской эпохи по своему характеру был грубияном, то во времена Виктории тон задавали снобы. Литература, описывающая жизнь высших классов, возбуждает и одновременно в воображении удовлетворяет социальное тщеславие читателей, считающих себя обделенными судьбой. Значительная часть труда викторианского романиста была затрачена на то, чтобы представители средних классов в воображении вели жизнь высшего света. Теперь, когда «свет» потерял большую часть своего блеска, его место в романах и фильмах заняла

⁷ Трагедия Дж. Уэбстера (1612–1614 гг.).

⁸ Комедия Бена Джонсона «Вольпоне, или Лисица» (1605).

жизнь миллионеров, преступников, кинозвезд — короче, тех, кто вызывает всеобщую зависть. Существует даже целый раздел литературы, удовлетворяющий культурный снобизм, — книги и фильмы о Бетховене, о Шелли или (объединяющие сразу обе формы снобизма), например, о даме из высшего света, завоевывающей славу признанного художника.

Помимо случаев, когда мы наблюдаем смесь развлечения с магией, есть еще примеры колебаний между двумя этими направлениями. Существует значительная литература, посвященная сентиментальной топографии, — книги об очаровании Сассекса, о магии Оксфорда, о живописности Тироля, о величии старой Испании. На что направлены эти произведения? Пытаются ли они воссоздать эмоции только что возвратившегося путешественника и одарить читателя чувством, будто и ему довелось постранствовать, или же они куда-то зовут (так и чешется язык сказать: зовут всех дураков собраться в круг)? Частично одно, а частично и другое. Если всю эту литературу просеять в соответствии с хорошим вкусом, она окажется гораздо лучше, чем представляется на первый взгляд. Подобные же примеры можно найти в сентиментальной литературе о море, обращенной к жителям континента, в литературе о лесах, обращенной к горожанам, в народных песнях, когда они поются не в избах и трактирах, а в светских салонах, в изображениях лошадей и собак, оленей и фазанов, вывешенных в бильярдных. Такие изображения частично служат соблазнами, возбуждающими спортивный дух, а частично и заменой самому спорту. Я не вижу никаких оснований, почему бы произведениям такого рода не достичь уровня искусства, однако случаи, когда это происходит, исключительно редки. Для того чтобы это произошло, должно быть удовлетворено одно обязательное и неизменное условие: первым делом нужно избавиться от двусмысленности мотивов.

§ 4. ОТОБРАЖЕНИЕ И КРИТИК

Теперь можно поставить вопрос, как смешивание искусства с каждой из двух разобранных форм отображения влияет на практику художественной критики. Как мы уже видели, дело критики состоит в том, чтобы установить непротиворечивую систему употребления терминов, создать номенклатуру для различных явлений, которые проходят перед ним, состязаясь между собой за право называться тем или иным именем. Критик должен говорить: «Вот это — искусство, а это не искусство», — и, будучи специалистом в своей профессии, должен это делать с подобающей авторитетностью. Лицо, уполномоченное на такие действия, называется судьей. Суждение означает приговор, авторитарное заявление, — что, к примеру, некий человек виновен или не виновен. Итак, дело художественной критики развивалось по крайней мере с XVII века, однако перед ним всегда стояли значительные трудности. Критик знает

и всегда знал, что в теории он имеет дело с чем-то объективным. В принципе, вопрос о том, является ли данный рифмованный отрывок стихотворением или же подделкой под стихотворение, — вопрос о факте, относительно которого все, кто имеет достаточные полномочия, чтобы судить, должны быть в полном согласии. Однако критик обнаруживает (и всегда обнаруживал), что, во-первых, как правило, критики не соглашались друг с другом, во-вторых, их приговор, как правило, отменяется потомками, и, в-третьих, вряд ли его когда-либо приветствовали и считали нужным как художники, так и широкая публика.

Если пристально всмотреться в разногласия между критиками, станет очевидным, что за ними кроется нечто большее, чем простая человеческая склонность иметь различные мнения относительно одной и той же вещи. Приговор суда присяжных (и судьи никогда не устают им это повторять) — дело их личного мнения, поэтому иногда они не приходят к согласию. Однако если бы разногласия между присяжными были такого же рода, что и разногласия между критиками, суд присяжных был бы навеки отменен после первого же эксперимента. Два упомянутые рода разногласий отличаются друг от друга тем, что присяжные (если, конечно, дело ведет компетентный судья) могут ошибиться только в одном моменте. Присяжный должен вынести приговор, а судья сообщает ему принципы, которым он должен следовать. Критик тоже должен вынести приговор, однако в отношении принципов, на основании которых этот приговор выносится, между ним и его коллегами не существует никакого согласия.

Это расхождение в принципах не является следствием нерешенных философских проблем. Оно не является порождением различий между конкурирующими теориями искусства. Оно возникает на том этапе мышления, который предшествует образованию любой эстетической теории. Критик работает в таком мире, где большая часть людей, говоря о хорошей живописи или о хорошей литературе, имеет в виду всего лишь то, что данное произведение доставляет им удовольствие, причем удовольствие в сугубо развлекательном плане. Те, кто попроще и поглубже, обходятся без всякого тумана, они говорят: «Я не знаю, что хорошо, но я знаю, что мне нравится». Более утонченная и артистическая публика с ужасом отвергает такой подход. Такие люди отвечают, что им не важно, нравится ли им самим произведение, — вопрос в том, хорошо ли оно само по себе. В принципе этот протест абсолютно справедлив, однако на практике он оказывается чистым надувательством. В нем подразумевается, что в то время как «искусство для плебса» вовсе не искусство, а только развлечение, в котором нет объективной доброкачественности или недоброкачественности, которое можно оценивать только по факту, развлекает ли данное произведение данную аудиторию, — искусство для более утонченных людей не развлечение, а подлинное искусство. Но это просто снобизм. Нет никакой принципиальной раз-

ницы между теми, кто ходит смотреть Грэйси Филдс, и теми, кто ходит смотреть Рут Дрэйпер, если не считать того, что, будучи по-разному воспитаны, они получают удовольствие от несколько различных вещей. Кружки писателей и художников состоят по большей части из спекулянтских лавочек, продающих развлечения людям, которых любой ценой нужно убедить в их собственной интеллигентности, и тайных заговоров, обязующих называть эти развлечения не развлечениями, а настоящим искусством.

Люди, во всем воображающие себя выше вульгарного уровня развлекательного искусства, но на самом деле оказывающиеся именно на развлекательном уровне и больше нигде, называют собственные развлечения «хорошим искусством», хорошим настолько, насколько находят их развлекательными. Постольку, поскольку критик принадлежит к этим людям и посвящен в их предрассудки, он обязан обращаться с тем, что на самом деле является вопросом их симпатий и антипатий, их вкуса в развлечениях, как будто это что-то абсолютно иное — вопрос достоинств и недостатков в творчестве того или иного художника. Однако даже и при таком подходе его задача кажется проще, чем она есть на самом деле. Если бы все эти «утонченные» люди составляли абсолютно монолитную в психологическом плане толпу, то, что развлекает одного, развлекало бы и всех других, одна и та же шутка могла бы развеселить всех присутствующих на мессе или в бильярдной. Однако поскольку единственная связь, объединяющая эту толпу, — связь отрицания, понятие о своей утонченности, означающее только собственное отличие от тех, кто считается вульгарным, такая толпа не может обладать слаженной психологией и ее различные фракции развлекаются различным образом. Теперь задача критика становится безнадежной, поскольку причины, по которым некоторые люди, принадлежащие к рассматриваемому кругу, называют какую-либо книгу или картину хорошей, могут оказаться теми же самыми причинами, по которым другие, имеющие такое же право на жизнь, свободу и погоню за удовольствиями, сочтут ее плохой. И даже если определенного рода вкусы могут в течение некоторого времени преобладать во всей этой толпе или в большей ее части, они наверняка сменятся другими вкусами, и с новой точки зрения то, что раньше было привлекательным, будет уже считаться «устаревшим». *Устаревший* — весьма любопытное слово, которое полностью обличает всю подобную псевдокритику; если бы речь шла о настоящем искусстве — *«voyons, Monsieur, le temps ne tait rien à l'affaire»*⁹.

Обычно критика презирают, хотя лучше было бы его пожалеть. Главными злодеями в этой драме выступают художники-самоучки. Они убеждают критика, что занимаются чем-то, заслуживающим его пристального внимания, но затем делают нечто совсем другое, на что ни

⁹ «Посмотрим, монсеньер, это не вопрос времени» (франц.).

один критик не потратит и часа собственных размышлений. Если бы можно было раз и навсегда вывести на чистую воду весь грандиозный мошеннический промысел, выдающий за искусство развлекательные поделки, критик мог бы либо честно и откровенно подвизаться в качестве рекламного агента, либо же перестал бы отвлекаться на поддельное искусство и сосредоточился (как уже и делают некоторые из них) на чем-нибудь настоящем.

До тех пор, пока искусство приравнивается к развлечению, критика существовать не может, но тот факт, что она столь долго и отважно боролась за право на существование, является замечательным подтверждением цепкости, с которой современное европейское сознание держится за идею, что где-то существует такая вещь, как искусство, и что когда-нибудь мы научимся отличать его от развлекательного промысла¹⁰.

Если искусство приравнивать к магии, то последует то же самое заключение, однако в обществе, где магия имеет достаточно силы, это заключение может с легкостью быть спрятано путем подмены истинной объективности ложной, строгой общности — эмпирическим обобщением. Подлинный факт, подобный тому, что определенное лицо совершило определенное действие, или тому, что данный текст является стихотворением, имеет силу для всех и каждого в любом месте и в любое время. Понятие «красоты» для «произведения искусства» не имеет такой силы, оно существует только в отношении личности, у которой возникли соответствующие эмоции. Может случиться так, что то же самое произведение вызовет те же эмоции и у других, однако в значительных масштабах это произойдет только в том случае, если общество, в котором подобное происходит, считает это необходимым для собственного благосостояния.

Здесь мы вскользь отметим, что эта фраза позволяет две интерпретации.

1. При биологическом взгляде на общество оно будет состоять из животных определенного вида, обладающих (в результате воздействия таких факторов, как наследственность) определенным типом психологической организации. Благодаря единообразию подобной организации стимулы определенного рода у всех членов рассматриваемого общества будут вызывать эмоции определенного типа. Эти эмоции будут необходимы для благосостояния общества, так как являются плотью от плоти

¹⁰ Вряд ли стоит напоминать, что развлекательный бизнес смог развратить даже многих академических и других авторов-теоретиков, основывающих свою эстетику (или точнее, антиэстетику) на проведении равенства между искусством и тем, что возбуждает определенные эмоции. Из этого следует, что «красота» «субъективна», что Человек (причем какой человек!) является мерой всех вещей и что критик, не являясь (по-видимому) Человеком, оказывается героем, занимающим ключевую позицию в цивилизованном мире уже два с половиной века.

психологической организации, идентичность которой для всех членов общества составляет принцип его единства. Поскольку члены общества знают об этом принципе, они поймут, что эмоциональное единогласие необходимо для их корпоративного сосуществования как некий биологический факт, от которого зависит их благополучное существование.

2. При историческом взгляде на общество оно будет состоять из личностей, которые благодаря общению с помощью языка разработали определенный способ совместной жизни. До тех пор пока каждая из личностей чувствует, что ее частные интересы связаны с интересами общества, все, что составляет часть общего образа жизни, будет представлять для нее эмоциональную ценность, причем сила этих эмоций будет служить узами, связывающими общество. В таком случае все, что тесно связано с общим образом жизни, вызовет у всех членов общества эмоциональный отклик одного и того же типа.

Согласно каждому из этих взглядов, в условиях общества любого типа будут существовать определенные установленные формы корпоративной магии, в результате воздействия которой определенные стандартные стимулы будут порождать определенные стандартные эмоциональные реакции у всех членов общества. Если эти стимулы будут называться «произведениями искусства», то будет считаться, что они обладают «высокими достоинствами» или «красотой», которая на самом деле окажется просто их способностью вызывать упомянутые эмоции. До тех пор, пока общество действительно остается обществом, соответствующий отклик действительно может быть вызван у каждого его члена, и, если его члены не будут знать, как правильно употреблять некоторые термины, они согласятся, что данное «произведение искусства» «обладает вескими достоинствами» или «прекрасно». Однако это согласие является только эмпирическим обобщением, справедливым лишь для данного общества, просто потому что само общество состоит как раз из тех, кто разделяет это мнение. Разумеется, предатели внутри этого общества, враги за его пределами и даже просто иностранцы не согласятся с этим суждением. До тех пор пока магию принимают за искусство, подобное согласие и несогласие будет считаться критикой и в любом конкретном обществе хорошим критиком будет называться тот, кто во всех случаях магию, принятую в этом обществе, будет называть высоким искусством.

Если критику свести до такого уровня, она станет бесполезной. В нашей стране в настоящее время опасность такого вырождения не слишком велика. У нас не так много людей (или они не слишком влиятельны), которые считают, что мы должны поддерживать национальную промышленность, изо всех сил выражая восхищение английской поэзией, английской музыкой или английской живописью только потому, что они английские. У нас не принято думать, что искренний патриотизм запрещает нам критиковать слова или музыку гимна «Боже, храни короля» или же ежегодные академические портреты королевской семьи.

Однако зачастую совершается грубая ошибка, когда уже разобранные нами заблуждения переворачиваются с ног на голову. Как мы уже видели в конце предыдущей главы, многие вещи, которые называются или могли бы быть названы искусством даже среди нас и в наше время, на самом деле оказываются объединением магии и искусства, в котором главную роль играет магия. От таких произведений требуется, чтобы они выполняли не художественную, а магическую функцию. Если музыкальный критик сообщает нам, что «Боже, храни короля» — плохая музыка, что ж, это прекрасно. Он имеет полное право говорить о таких вещах. В конце концов, может быть, в елизаветинскую эпоху все заблуждались, считая Джона Буля компетентным музыкантом. Однако если критик идет дальше и говорит, что по этой причине следует заменить старый гимн новым, сочиненным более компетентным композитором, он смешивает художественный вопрос с магическим. Осуждать магию за то, что она оказывается плохим искусством, так же глупо, как и восхвалять искусство, если оно оказывается хорошей магией. Если какой-нибудь художник будет убеждать нас, что лондонские памятники в художественном отношении никуда не годятся и что по этой причине их нужно уничтожить, мы неизбежно впадем в растерянность — дурак он или же мошенник? Дураком его можно назвать, если он не понимает, что эти предметы выполняют главным образом магическую функцию, ценятся за магические, а вовсе не за художественные достоинства. Мошенником он окажется, если и сам все это прекрасно сознает, но скрывает это знание для того, чтобы, используя свой художественный престиж как обманчивую личину, устроить коварную вылазку против тех чувств, которые спаивают воедино наше общество.

§ 5. РАЗВЛЕЧЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Мы уже видели, что развлечения подразумевают раздвоение опыта на «реальную» и «игровую» части и что игровая часть называется развлечением постольку, поскольку эмоции, возникающие в игре, в ней же и разряжаются, не перетекая в дела «реальной» жизни.

Нет никакого сомнения, что это раздвоение так же старо, как и сам человек, однако в здоровом обществе оно столь незначительно, что им можно пренебречь. Опасность наступает в тот момент, когда, разряжая свои эмоции в игровой ситуации, люди начинают думать об эмоциях как о чем-то, чем можно наслаждаться как таковым, забывая о последствиях. Развлечение вовсе не то же самое, что удовольствие, — это удовольствие, за которое не платят, а точнее, за которое не платят наличными. Плата заносится в счет и будет взыскана позже.

Возьмем к примеру меня. Работая над этой книгой, я получаю немало радости. Однако я расплачиваюсь за нее тут же, на месте. Когда книга идет неважно, я плачу за это каторжной нудной работой; я вижу,

как за окном проходят неиспользованными долгие летние дни; я знаю, что потом меня ждет правка гранок, составление именного указателя, а в самом конце — мрачные взгляды тех людей, которым в этой книге я отдал любимые мозоли. Если мне совсем надоедает работа и целый день я валяюсь в саду, почитывая Дороти Сэйерс, от этого я тоже получаю удовольствие, однако платить за него нечем. Все записывается в кредит, а счет мне предъявляется на следующий день, когда я возвращаюсь к своей книге с похмельным ощущением черного понедельника. Конечно, может и не быть такого похмельного ощущения — я могу вернуться к книге бодрым и энергичным, без чувства переутомления. В таком случае мой «отгул» оказывается не развлечением, а отдыхом. Разницу между этими двумя понятиями можно уловить, разглядывая бухгалтерскую книгу нашей эмоциональной энергии, расходуемой на дела практической жизни.

Развлечения начинают угрожать практической жизни в тех случаях, когда задолженность, создаваемая ими в хранилищах нашей энергии, слишком велика, чтобы ее можно было покрыть в ходе обычного жизненного процесса. Когда эти долговые отношения доходят до кризисной точки, практическая жизнь, или «реальная» жизнь, терпит эмоциональное банкротство — такое положение вещей мы описываем, когда говорим о невыносимой скуке жизни, о нудности житейских обязанностей. Зарождается моральный недуг, симптомы которого выражаются в постоянной жажде развлечений и в неспособности проявить какой-либо интерес к делам повседневности, к работе, необходимой для пропитания, ко всей социальной рутине. Личность, для которой это заболевание стало хроническим, — это личность с более или менее устоявшимся убеждением, что развлечения представляют собой единственную вещь, дающую смысл нашей жизни. Общество, для которого это заболевание становится эндемическим, — это общество, в котором бо́льшая часть членов испытывает подобные чувства бо́льшую часть времени.

Этот моральный (или на современном жаргоне — психологический) недуг для личности, которая им страдает, может оказаться смертельным, но может протекать и почти незаметно. Личность может дойти до самоубийства как до единственного освобождения от *taedium vitae*¹¹. От этого можно попытаться спастись, ударившись в революционную деятельность, идя на преступления или предаваясь какому-нибудь другому возбуждающему занятию. Можно поддаться алкоголизму, наркомании, а можно и просто без сопротивления утонуть в трясине скуки, в тупо принимаемой жизни, не обещающей ничего интересного и терпимой только тогда, когда удастся не думать, насколько она омерзительна. Однако моральные заболевания имеют одну важную особенность: даже не будучи смертельными ни для одной личности, они могут оказаться фаталь-

¹¹ отвращения к жизни (лат.).

ными для общества, в котором эти заболевания стали эндемичными. Общество — это тот общепринятый образ жизни, которого придерживаются все его члены. Если привычный образ жизни станет для членов общества настолько тягостен, что они сменят его на что-то новое, старое общество будет уже мертво, даже если никто и не заметит его смерти.

Это, наверное, не единственное заболевание, от которого умирают общества, но наверняка оно принадлежит к числу смертельных общественных болезней. К примеру, у меня нет сомнений, что именно от этой болезни и умерло греко-римское общество. Общества могут гибнуть насильственной смертью, как общества инков и ацтеков, которые в XVI веке испанцы уничтожили с помощью пороха. Людям, читающим всякие исторические боевики, может показаться, что римская империя погибла таким же образом от рук варваров. Эта теория занятна, но ложна. Это общество умерло от болезни, а не от насилия, а заболевание состояло в долго вызревавшей и глубоко укоренившейся убежденности, что его образ жизни не стоит усилий, расходуемых на его поддержание.

То же самое заболевание приобрело эндемические черты и в нашем обществе. Среди его симптомов можно отметить беспрецедентное развитие развлекательного промысла, существующего для удовлетворения того, что уже стало неутолимой жадью; почти всеобщее согласие, что те виды работы, от которых самым очевидным образом зависит существование цивилизации нашего типа (я имею в виду деятельность промышленных рабочих, канцелярских служащих, занятых в управлении любой отраслью, и даже деятельность сельскохозяйственных тружеников и других поставщиков питания, на которой зиждется и зиждилось существование всех известных мне цивилизаций), представляют собой отбывание мучительно скучной повинности. Было сделано открытие, что невыносимым этот труд становится не от мук нищеты, не от плохого жилья или профессиональных заболеваний, а от самой природы деятельности в тех условиях, которые для нее созданы нашей цивилизацией. Это открытие породило повсеместно признанное разумным требование использовать все возможности для увеличения времени досуга, которое означает возможность развлечений, и расширения производства развлечений, которые необходимы, чтобы заполнить это время. Еще один симптом — использование алкоголя, табака, наркотиков не в ритуальных целях, а чтобы успокоить нервы, отвлечь сознание от скучных и неприятных забот повседневности. Теперь почти во всех кругах признается, что скука или недостаточный интерес к жизни — это постоянное или постоянно возвращающееся состояние духа. Лихорадочные попытки сбросить это бремя либо с помощью еще более ярких развлечений, либо на пути уголовной деятельности приводят еще к одному открытию (чтобы не растягивать наш печальный список, сочтем его последним), знакомому, *mutatis mutandis*, любому банкроту, когда его дело существует последние дни, — теперь уже привычные снадобья теряют свою силу и для того,

чтобы удержаться на ногах, их дозу приходится катастрофически увеличивать.

Эти симптомы вполне достаточны для того, чтобы привести в ужас любого, кто думает о будущем того мира, в котором он живет. Тут есть чего испугаться даже тем, кто в мыслях о будущем не идет дальше границ собственной жизни. Эти факты наводят на мысль, что наша цивилизация попала в водоворот, каким-то образом связанный с нашим отношением к развлечениям, что над нами нависло какое-то бедствие, которое, если мы не хотим закрыв глаза отдаться судьбе и погибнуть во мраке, требует внимания и понимания с нашей стороны.

Европейскую историю развлечений можно разделить на две главы. Первая глава под заглавием *panem et circenses* будет повествовать о развлечениях в мире упадка античности, о представлениях римского театра и амфитеатра, заимствовавших свой материал из религиозной драмы и игр архаического греческого периода. Вторая глава, которую мы назовем *le monde où l'on s'amuse*¹², будет описывать развлечения Ренессанса и Нового времени, сначала аристократические, создаваемые великолепными художниками для их величественных покровителей, а затем, в результате демократизации общества, постепенно преобразующиеся в сегодняшние журналистику и кинематограф, но всегда откровенно заимствующие свой материал из религиозной живописи, скульптуры, музыки, архитектуры, ораторского и зрелищного искусств Средневековья.

Первую главу мы начнем с Платона. Нам трудно понять соображения Платона относительно поэзии и других искусств, но не потому (как обычно заключают историки идей), что в те времена «эстетика была еще в колыбели», а мысли Платона были отрывочны и неясны, и тем более не потому (как думают многие другие), что Платон был филистером, не питающим интереса к искусству, а потому, что проблемы, которыми он занимался, — это вовсе не привычные проблемы академической философии искусств, как мы их себе представляем, но проблемы совершенно другого рода, гораздо более близкие к нашей современной ситуации. Платон жил в ту эпоху, когда религиозное искусство ранней Греции, например олимпийская скульптура и драма Эсхила, окончательно ушли со сцены, давая дорогу новому развлекательному искусству эллинистической эпохи. В этом изменении Платон увидел не только утрату великой художественной традиции и приближение художественного упадка, но и опасность для цивилизации в целом. Он уловил различие между магическим и развлекательным искусствами и повел наступление на развлекательное искусство со всей силой своей логики и красноречия.

Современные читатели, введенные в заблуждение пришедшей к нам из XIX века путаницей между искусством и развлечением, обычно ложно понимают нападки Платона на развлечения как нападки на искусство.

¹² мир развлекается (франц.).

Они берут на себя обязанность отвергать их во имя обоснованной эстетической теории и восхваляют Аристотеля за более справедливую оценку искусства. На самом-то деле Платон и Аристотель не так уж и отличаются друг от друга в своих взглядах на поэзию, если не считать одного момента. Платон видел, что развлекательное искусство возбуждает эмоции, не направляя их на практическую жизнь. Из этого он ошибочно заключил, что избыточное развитие такого искусства породит общество, перегруженное бесцельными эмоциями. Аристотель понял ошибочность этого вывода и объяснил, что эмоции, возникающие в развлечениях, в них же и находят свою разрядку. Ошибки Платона привели его к мысли, что все зло мира, отдавшегося во власть развлечений, может быть излечено путем ограничений или запрета на развлечения. Но если такой водоворот однажды образовался, сделать это уже нельзя. Причина и следствие теперь уже замкнулись в порочном круге, который сразу же восстанавливается, где бы мы ни попытались его пресечь. То, что вначале было причиной заболевания, теперь уже стало его симптомом, лечить который совершенно бесполезно¹³.

Опасности для цивилизации, указанные пророческой мыслью Платона, вызревали очень долго. Греко-римское общество было еще достаточно сильным и бодрым, чтобы платить проценты с накапливающегося долга — долга перед эмоциональными запасами, отпущенными на повседневную жизнь. Это продолжалось шесть или семь столетий, но уже начиная с Платона жизнь представляла собой арьергардные бои при отступлении перед эмоциональным банкротством. Критический момент настал тогда, когда Рим породил городской пролетариат, единственной функцией которого было есть бесплатный хлеб и смотреть бесплатные зрелища. Это означало выделение целого класса, которому было совершенно нечего делать. Этот класс не имел никакой позитивной функции — ни экономической, ни военной, ни административной, ни интеллектуальной, ни религиозной. Его дело состояло только в том, чтобы получать поддержку и развлечения. Когда это произошло, до воплощения Платонова кошмара¹⁴ о потребительском обществе остались считанные дни. Трутни возвели на трон своего царя, и история улья пришла к концу.

Как только возник такой класс, для которого единственные интересы заключались в развлечениях, он стал действовать как нарыв, который

¹³ Здесь следует отметить, что и у Платона, и у Аристотеля (особенно у Платона) подлинные проблемы эстетики не полностью исключены из обсуждения. Они просматриваются на заднем плане и время от времени всплывают, оставляя в тени вопросы развлекательного искусства.

¹⁴ «Государство», 573 А—В. См.: *Ростовцев М. И.* Социальная и экономическая история Римской империи. Гл. 9—11. Последствия всего этого для одной из римских провинций можно увидеть в *Oxford History of England, I (1937), ch. XII—XIII; ср. особенно p. 207.*

постепенно вытягивал всю эмоциональную энергию из дел реальной государственной жизни. Теперь ничто не могло помешать распространению развлечений. Никто не мог (хотя многие пытались) переродить его, прививая ему новый дух религиозной направленности или артистической утонченности. Водоворот упорно крутился, порождая все новые проявления, забытые теперь всеми, кроме нескольких любознательных историков, пока не выросло новое сознание, для которого практическая жизнь была столь интересна, что организованных развлечений больше не требовалось. Сознание старой цивилизации, ныне расколотое надвое в своих первоосновах, перед лицом нового, единого, монолитного духа рассыпалось в прах, и мир, ставший теперь христианским, бросил опустевшие театры и амфитеатры. Началось Средневековье, а вместе с ним родилось новое магически-религиозное искусство — теперь оно служило тем эмоциям, которые были необходимы для подкрепления христианского общества.

Вторая глава должна начаться с XIV века, когда купцы и принцы стали изменять всю систему художественной деятельности, отвлекая искусство от церкви и используя его для собственных нужд. Здесь мы увидим, как с самых ранних этапов это новое движение вызывало бешеную враждебность, ту, в порыве которой Савонарола сжег картину Микеланджело. Здесь мы увидим, как эта враждебность была привлечена на службу Реформации, пока не стала (в отличие от так называемого «пуританизма» Платона) относиться к магическому искусству еще более злобно, чем к искусству развлекательному. Мы увидим, как традиция этой враждебности оказалась в главной струе современной цивилизации (она была унаследована нонконформистскими банкирами и фабрикантами, классом, который в современном мире приобрел решающую власть) и как традиция стала подвергаться гонениям художественное сознание современного мира, которое в этот самый момент начало освобождаться от оков развлекательности.

Мы увидим, как новая плутократия, окопавшаяся в своей наследственной антихудожественной позиции, обретя новую социальную и политическую власть, стала подражать образу жизни дворянства, которое она вытеснила со сцены, увидим, как в ходе этого процесса она заключила перемирие с искусствами на условиях, что искусства снова будут низведены до уровня развлечений, увидим, как новый класс властителей убедил себя, что может увязать наслаждение, получаемое от этих развлекательных произведений, со своими религиозными принципами, согласно которым в жизни не должно быть места ни для чего, кроме работы. Результат этого маневра для обеих сторон оказался катастрофическим. Художники, которые с XVII и до начала XIX века боролись за создание нового представления об искусстве, не имеющем ничего общего ни с развлечениями, ни с магией, за освобождение от всякой службы, будь то служба церкви или же богатому покровителю, теперь

подавили эти мысли, забыли о работе, которую еще оставалось проделать, чтобы довести эти представления до гармоничного завершения, и снова облачились в ливреи слуг, которые так недавно оставили. Однако их положение стало еще хуже, как бывает всегда, когда восставшие рабы снова возвращаются в рабство. Их прежние хозяева, которые в меру своих возможностей были либеральными, великодушными покровителями, заботящимися о том, чтобы их слуги могли создавать настоящие шедевры, сменились нанимателями, которым до этого было еще далеко. Теперь уже нельзя было допустить комедии в духе эпохи Реставрации, шекспировскую или чосеровскую свободу речи. Королем был Баудлер¹⁵. Так и шел своим путем XIX век, постепенно снижая свой художественный идеал, пока наконец уважаемые люди (поскольку слуги со временем тоже приобщаются к желаниям, в которых не признаются себе их хозяева) не начали считать искусство не просто развлечением, но даже развлечением низкого пошиба.

С хозяевами тоже дело обстояло не слишком благополучно. Их самосознание не оставляло развлечениям места в жизни. Допуская искусство как развлечение, они прикоснулись к запретному плоду, и евангелие труда перестало их сдерживать. Они завели манеру, добившись успеха, бросать свои дела и «удаляться» в состояние псевдодворянства, отличающееся от истинного дворянства не произношением или умением вести себя за столом (они были не хуже, чем у многих сквайров), но тем фактом, что они не имели никаких обязанностей перед обществом, ни военных, ни административных, ни магических — тех, какие заботили настоящих дворян. Им ничего не оставалось делать, кроме как развлекаться, — многие так и поступали, коллекционируя картины и т. п., подобно благородной публике XVIII века. Художественные галереи северных городов служат тому примером. Однако бедняки, которые всегда остаются последними хранителями традиций, знали, что на них лежит проклятье Господне, и поговаривали о том, что от деревянных башмаков до деревянных башмаков проходит не больше трех поколений.

Таков был первый этап образования водоворота. Второй, значительно более суровый, состоял в разращении самой бедноты. До самого конца XIX века деревенское население Англии имело свое собственное искусство, питающееся соками отдаленного прошлого, но все еще живое и полное творческих сил, — песни и танцы, праздники времен года, драмы и карнавалы шествия — искусство несомненно магическое и органически связанное с сельскохозяйственным трудом. В течение одного поколения вся эта культура была уничтожена под воздействием двух причин — Акта о всеобщем образовании от 1870 года, который, навязывая

¹⁵ Баудлер был редактором, прославившимся изданием Шекспира 1830 года. В этом издании Шекспир был «очищен» от всех чрезмерно «вольных» мест. — *Прим. перев.*

деревенским жителям образование, скроенное по городским меркам, явился одним из шагов на пути медленного разрушения английской сельской жизни правящим промышленным и коммерческим классом, и «сельскохозяйственной депрессии» (под этим расплывчатым и неинформативным названием скрывается длинная последовательность отчасти случайных, а отчасти и злоумышленных событий, которые с 1870 по 1900 гг. подорвали благополучие английского сельскохозяйственного населения)¹⁶.

Аналогичный процесс происходил среди бедноты и в городах. Там бедняки тоже имели живое и процветающее фольклорное искусство такого же магического типа. Это искусство тоже было уничтожено под давлением организованной силы закона, действующего как гражданская исполнительная власть господствующего промышленного пуританства. Здесь не место для повествования об этом длительном преследовании, достаточно будет сказать, что примерно к 1900 году как город, так и деревня были совершенно очищены от магического искусства, известного теперь как фольклор, если не считать нескольких невинных и вызывающих жалость пережитков, оставшихся от этой великой культуры. Разум бедноты стал подобен пустому, чисто выметенному дому.

Затем явилось развлекательное искусство. Первым возник футбол — порождение того, что еще совсем недавно было ритуалом, исполнявшимся во время религиозных праздников в северных городках. Потом появились радио и кинематограф — и беднота по всей стране сошла с ума от развлечений. Но в то же самое время назревало и другое событие. Рост производства и экономический кризис привели к появлению класса безработных, насильственно поставленного в паразитическое положение и лишенного магического искусства, в котором еще его деды полвека назад черпали свое утешение. Этот класс не получил от общества никаких обязанностей или целей, вынужденный жить только ради *panem et circenses* — правительственных подачек и кинофильмов.

Исторические параллели — слепые поводыри. У нас нет никаких оснований полагать, что наша цивилизация повторяет пути Римской империи в эпоху ее заката. Однако эта параллель, насколько она сейчас наметилась, пугающе точна. Может быть, катастрофы мы избежим, но угроза вполне реальна. Так что же мы можем сделать?

Есть такие пути, которые не стоит даже и пробовать. Путь Платона нас не спасет. Диктатор может попытаться закрыть все кинотеатры, выключить радиостанции или передавать в эфир только свой голос, конфисковать газеты и журналы, любым возможным способом перерезать пути развлечения. Однако ни одна из таких попыток не будет успешной, и, если человек достаточно умен для того, чтобы стать диктатором, то у него точно хватит ума не делать подобных глупостей.

¹⁶ См. R. C. K. Ensor. Oxford History of England, vol. XIX (1936), ch. IV, IX.

Высокий интеллект, высокая культура тоже не спасение. Массы кинозрителей и читателей журналов нельзя возвысить, предлагая им вместо их демократических развлечений аристократические развлечения прошлых веков. Обычно это называется «нести искусство в народ», однако это мышеловка: то, что несут народу, также оказывается развлечением, изящно сработанным Шекспиром или Перселлом для увеселения елизаветинской аудитории или аудитории эпохи Реставрации. Теперь же, невзирая на всю гениальность авторов, эти произведения гораздо менее развлекательны, чем мультфильмы о Микки Маусе или джазовые концерты, если только аудитория предварительно не прошла трудоемкую подготовку, позволяющую получать удовольствие от таких произведений.

Не ищите спасения и в народной песне. Английское искусство — магическое искусство, и его ценность для его обладателей заключалась не в эстетических достоинствах (пусть критики спорят об этих достоинствах, но нам сейчас не интересны их мнения), а в его традиционных связях с работами трудового календаря. Народ лишили этого искусства. Традиции нарушены. Невозможно починить сломанную традицию, и нужно быть дураком, чтобы пытаться ее вернуть в разрушенном виде. Сожаления бесполезны. Нам ничего не остается делать, кроме как честно посмотреть в лицо фактам.

И оружие нам не поможет. Ни к чему покупать револьвер и куда-то бежать, чтобы совершить что-то ужасное. Мы стоим перед угрозой гибели цивилизации. Эта гибель не имеет ничего общего с моей или вашей смертью, со смертью любого человека, которого мы можем застрелить, прежде чем он застрелит нас. Насилием эту гибель нельзя ни приблизить, ни отдалить. Цивилизации рождаются и умирают не под размахивание флагами и треск пулеметов на городских улицах, а во мраке и в тишине, когда никто этого не знает. Такие события никогда не объявляются в газетах. Лишь много лет спустя некоторые люди, оглядываясь назад, начинают понимать, что произошло.

Так вернемся же к нашему вопросу. Я, пишущий эту книгу, и вы, читающие ее, — мы люди, заинтересованные в судьбе искусства. Мы живем в мире, где большая часть того, что называют этим именем, в самом деле оказывается развлечением. Таков наш садик. Похоже, он ждет хорошей прополки.

VI

ПОДЛИННОЕ ИСКУССТВО — ИСКУССТВО КАК ВЫРАЖЕНИЕ

§ 1. НОВАЯ ПРОБЛЕМА

Итак, мы наконец покончили с технической теорией искусства и с различными явлениями, к которым эта теория в самом деле применима и которые ошибочно называются искусством. В будущем мы будем возвращаться к ней лишь по необходимости, так как она грозит затормозить развитие нашего главного сюжета.

Этот сюжет — подлинное искусство. Мы, разумеется, уже достаточно много о нем говорили, но только в отрицательном плане. Мы уже рассматривали искусство настолько, насколько это было нам необходимо, чтобы отсечь от него разнообразные явления, которые без должных на то оснований претендуют на право называться искусством. Теперь нам следует рассмотреть этот вопрос с положительной стороны и выяснить, каковы же те вещи, которым полноправно принадлежит это название.

Поступая таким образом, мы все еще имеем дело не с вопросами теории, а с тем, что называют вопросами о фактах, то есть с тем, что в первой главе мы называли вопросами использования. Сейчас мы не будем пытаться построить рассуждение, предлагая читателю его исследовать и критиковать и, если он не найдет в рассуждении никаких фатальных изъянов, согласиться с ним. Мы не будем предлагать читателю информацию, которую ему приходится принять под нажимом авторитета свидетелей. Мы просто постараемся напомнить самим себе те факты, которые хорошо известны каждому из нас, — факты, вроде того что в определенных ситуациях мы в самом деле пользуемся словом *искусство* или каким-нибудь ему подобным, для того чтобы обозначить определенные вещи в том самом смысле, который мы теперь вычленили как истинный смысл этого слова. Сейчас наше дело заключается в том, чтобы сосредоточить все внимание на таком употреблении слов, пока мы не сможем увидеть в нем некую последовательность и систематичность. Этой работой мы будем заниматься в настоящей и следующей главах. И лишь потом придет задача определения систематизированных таким образом правил словоупотребления, то есть задача создания теории подлинного искусства.

Обращение к фактам может быть научно плодотворным только в том случае, если исследователь знает, каковы же в точности вопросы, на которые должно ответить это обращение. Поэтому наша предваритель-

ная задача будет состоять в определении вопросов, которые встали перед нами после крушения технической теории искусства. «Ну, это просто, — может сказать какой-нибудь из читателей, — после того как рухнула техническая теория, мы снова начинаем с начала, с самого первого вопроса: что же такое искусство?»

Здесь мы видим полное непонимание. Для человека, который хорошо знает работу ученого, историка, философа или любого другого исследователя, ясно, что опровержение ложной теории представляет собой положительный шаг в исследовании. Теперь уже исследователь стоит не перед повторно заданным старым вопросом, а перед новым вопросом, более точно сформулированным и потому более легким. Этот новый вопрос основывается на том, что исследователь узнал из опровергнутой теории. Если же он не узнал ничего, это доказывает, что либо он слишком глуп (или слишком ленив), для того чтобы узнавать новое, либо же он в результате ошибочных оценок потратил время на столь идиотическую теорию, что из нее нечего взять. Если опровергнутая теория, пусть даже в целом она и ложна, не абсолютно глупа и если тот, кто ее опроверг, человек достаточно разумный и усердный, вывод из его критики всегда можно сформулировать в такой форме: «В плане общих выводов теория неприемлема, однако в ней устанавливаются некоторые моменты, которые теперь необходимо принимать во внимание».

Такой подход легко принять, например, в исторических исследованиях, где различия, подобные различиям между открытием какого-либо документа и его интерпретацией, вполне очевидны, так что один историк, критикующий работу другого, может сказать, что взгляды его оппонента совершенно ошибочны, однако открытый им документ представляет весомый вклад в историческую науку. В случае с философскими науками это не так просто отчасти потому, что существуют могучие стимулы для того, чтобы этого не делать. Философы, особенно философы академические, унаследовали древнюю традицию спора ради спора. Даже если они теряют надежду обрести истину, они считают делом чести выставить других философов в смешном свете. Борьба за академическую репутацию делает таких философов чем-то вроде диалектических хулиганов, которые везде ищут ссор с другими философами, для того чтобы проколоть их при всем честном народе, — причем все это делается не ради развития науки, а для того, чтобы украсить себя чужими скальпами. Поэтому не странно, что наука, которую они представляют, дискредитирована в глазах широкой публики и тех исследователей, которых научили меньше заботиться о победе и больше — об истине.

Прежде всего, ошибочная философская теория основывается не на незнании, а на знании. Человек, создающий эту теорию, начинает с частичного понимания предмета, но затем искажает свое знание, подгоняя его под свои предвзятые мнения. Теория, вызвавшая интерес у огромного множества разумных людей, непременно выражает высокую степень

понимания предмета, а искажения, которым она подверглась, неизбежно оказываются последовательными и систематическими. Такая теория выражает большую долю истины, однако ее нельзя разделить на истинные и ложные утверждения. Каждое положение такой теории оказывается искаженным, и если нам требуется отделить в ней истину от заблуждений, следует применять особый метод анализа. Этот метод состоит в изоляции предвзятых идей, действовавших в теории как искажающий фактор, воссоздании формулы этих искажений и новом применении этой формулы для исправления искажений и выяснении, что же пытались сказать люди, создававшие или поддерживавшие эту теорию. Чем более широкое признание получила анализируемая теория и чем более разумные люди ее поддерживали, тем больше вероятность, что результаты такого анализа окажутся полезными в качестве отправной точки для дальнейших исследований.

Сейчас мы применим этот метод к технической теории искусства. Формулу искажения мы уже знаем из нашего анализа понятия ремесла (глава II, § 1). Поскольку создатели теории имели предвзятое отношение к этому понятию, они подогнали свои представления об искусстве к понятию ремесла. Центральная и первичная характеристика ремесла состоит в различии, которое устанавливается между средствами и целью. Если искусство следует понимать как ремесло, оно должно таким же образом разделяться на средства и цель. Мы увидели, что на самом деле оно не поддается такому разделению, но теперь зададимся вопросом, почему люди думали, что такое разделение им удастся. Что же можно найти в искусстве, подобное хорошо знакомому разделению на средства и цели? Если в искусстве ничего такого нет, техническая теория окажется беспочвенным химерическим измышлением, те, кто создавал и поддерживал эту теорию, окажутся просто кучкой глупцов, а мы окажемся дураками, зря тратящими время на ее осмысление. Но я не предлагаю принимать эту гипотезу, равно как и не предлагаю принимать гипотезы, изложенные ниже:

(1) Вот первый момент, который мы уяснили из нашей критики: в подлинном искусстве существует некоторое разделение, напоминающее разделение между целью и средствами, но не идентичное ему.

(2) Элемент, который в технической теории искусства считается целью, определяется в этой теории как возбуждение эмоций. Представление о возбуждении (то есть о создании с помощью определенных средств чего-то, чье существование изначально считается возможным и желательным) принадлежит философии ремесла. Очевидно, отсюда оно и заимствовано. Однако к эмоциям это не относится. Таков наш второй момент. Искусство имеет какое-то отношение к эмоциям. Искусство их не возбуждает, но делает с ними что-то, напоминающее возбуждение.

(3) То, что техническая теория называет средствами, определяется в ней как создание артефакта, называемого произведением искусства.

Создание этого артефакта описывается в соответствии с терминами философии ремесла, то есть как трансформация данного сырого материала путем наложения на него некоторой формы, заранее задуманной в виде плана в сознании творца. Для того чтобы устранить искажения из этого утверждения, мы должны отсечь все характеристики ремесла, и таким образом мы приходим к третьему моменту. Искусство имеет какое-то отношение к созданию вещей, однако эти вещи не являются материальными предметами, созданными путем наложения определенной формы на материал, и создаются они не в результате какого-то мастерства. Это вещи другого рода и делаются они каким-то другим образом.

Теперь перед нами три загадки. Сейчас мы не будем делать никаких попыток разрешить первую из них — мы примем ее просто как намек на то, что вторую и третью загадки следует разбирать по отдельности. Итак, в настоящей главе мы рассмотрим отношения между искусством и эмоциями, а в следующей — между искусством и созиданием.

§ 2. ВЫРАЖЕНИЕ ЭМОЦИЙ И ВОЗБУЖДЕНИЕ ЭМОЦИЙ

Первый наш вопрос таков. Если настоящий художник как-то работает с эмоциями и если то, что он с ними делает, не их возбуждение, а что-то другое, то что же все-таки он делает? Вспомним, что ответ, который мы ждем на этот вопрос, — это ответ, который все мы знаем и привыкли часто повторять. Нам нужно сейчас самое заурядное общее место, а не что-нибудь оригинальное.

Вряд ли можно придумать ответ тривиальнее, если сказать, что художник выражает эмоции. Эта мысль знакома любому художнику и вообще всякому, кто хоть немного знаком с искусством. Заявляя это, мы не формулируем философскую теорию или определение искусства — мы просто констатируем факт (или предполагаемый факт), относительно которого, если мы в нем основательно разберемся, позже мы построим философскую теорию. Сейчас нас не интересует, реальный ли это факт или же он существует только в нашем воображении, когда мы говорим, что художник выражает эмоции. Как бы то ни было, мы должны его идентифицировать, то есть понять, что же люди говорят, когда пользуются этой фразой. Потом мы уже посмотрим, впишется ли этот факт в последовательную и непротиворечивую теорию.

Обычно, говоря эту фразу, люди имеют в виду реальную или предполагаемую ситуацию определенного рода. Когда говорят, что человек выражает эмоцию, высказывание сводится к следующему. Сначала он сознает, что испытывает какую-то эмоцию, но не знает, что это за эмоция. Все, что он чувствует, — это лишь возбуждение или смятение, происходящее внутри его души, но природа этого ощущения ему незнакома. Пока он находится в этом состоянии, все, что он может сказать о

своих эмоциях, будет звучать так: «Я чувствую... Я не знаю, что же я чувствую». Из этого подавленного и беспомощного состояния он вытягивает себя, совершая то, что мы называем самовыражением. Эта деятельность имеет некоторое отношение к тому, что мы называем языком — он выражает себя посредством речи. Кроме того, она имеет отношение к его сознанию: выраженная эмоция является эмоцией, которую человеку, чувствующему ее, удалось осознать. Кроме того, здесь есть некая связь с тем, как он ощущает свою эмоцию. Пока она не выражена, он, как мы уже говорили, ощущает ее в растерянности и беспомощности; когда она уже выражена, из его ощущений исчезают чувства подавленности и беспомощности. Его сознание как-то просветляется и облегчается.

Это просветление эмоций, как-то связанное с их выражением, имеет определенное сходство с «катарсисом», посредством которого наши эмоции заземляются, разряжаясь в игровой ситуации, однако два эти явления вовсе не идентичны. Рассмотрим к примеру чувство озлобления. Если его эффективно разрядить, хотя бы вообразив, что мы кого-то спускаем с лестницы, то оно уже не присутствует в сознании как озлобление — мы его отработали и избавились от него. Если же его выразить в страстных и горьких словах, оно не исчезает из сознания, мы остаемся озлобленными, однако вместо чувства подавленности, сопутствующего эмоции озлобления, которая еще не осознана как таковая, мы ощущаем облегчение, приходящее с сознанием, что наша эмоция является озлоблением. Вот что мы имеем в виду, когда говорим, что «полезно» выражать свои эмоции.

Выражение эмоции посредством речи может быть адресовано другому лицу, однако это делается без цели возбудить в нем подобную эмоцию. Если мы и хотим как-то воздействовать на слушателя, то это воздействие сводится к тому, что мы называем пониманием наших чувств. Однако, как мы уже видели, это то же самое воздействие, которое выражение эмоций оказывает на нас самих. Оно помогает нам, так же как и людям, к которым мы обращаемся, понять, что же мы чувствуем. Человек, возбуждающий эмоции, воздействует на свою аудиторию таким образом, каким он вовсе не обязательно воздействует на себя. Он и его аудитория стоят по отношению к этому действию в совершенно разных позициях. Точно так же врач и пациент стоят в совершенно разных позициях по отношению к лекарству, которое прописывает один, а принимает другой. Человек, выражающий эмоцию, напротив, относится к себе и к своей аудитории совершенно одинаково: он разъясняет свои эмоции для аудитории, но то же самое он делает и для самого себя.

Из этого следует, что выражение эмоции просто как выражение не адресуется ни к какой конкретной аудитории. Оно адресуется прежде всего к самому говорящему, а затем уже ко всякому, кто готов его понять. Здесь опять-таки отношение говорящего к его аудитории радикально отличается от позиции человека, желающего возбудить в своей

аудитории определенную эмоцию. Если он хочет этого добиться, он должен знать аудиторию, к которой обращается. Он должен знать, какой стимул произведет желаемую реакцию в людях определенного сорта, он должен приспособливать свой язык к своей аудитории в том смысле, что язык обязан содержать стимулы, соответствующие особенностям аудитории. Если его желания сводятся к тому, чтобы вразумительно выразить собственные эмоции, ему необходимо выражать их таким образом, чтобы они были понятны ему самому. Его аудитория оказывается в положении человека, который подслушивает этот его внутренний монолог¹. Таким образом, терминология стимула-отклика совершенно неприменима к рассматриваемой нами ситуации.

Терминология «целей и средств», то есть техническая терминология, здесь также неприменима. Пока человек не выразил свою эмоцию, он еще даже не знает, в чем она состоит. Таким образом, акт выражения является исследованием собственных эмоций. Человек пытается выяснить, какова его эмоция. Мы определенно имеем дело с направленным процессом, то есть с усилием, направленным на определенную цель, однако эта цель не является чем-то предвиденным и запланированным, для чего можно придумать определенные средства исходя из наших знаний об этом специфическом явлении. Выражение — это деятельность, для которой не может существовать никакого метода.

§ 3. ВЫРАЖЕНИЕ И ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ

Выражение эмоции не то же самое, что ее описание. Сказав «я обозлен», мы описываем эмоцию, а не выражаем ее. Слова, в которых выражается злоба, могут вообще не содержать никакой ссылки на злобу как таковую. В самом деле, поскольку они просто выражают ее, они и не могут содержать подобных ссылок. Проклятие Эрнульфа, произнесенное доктором Слопом в адрес неизвестного, завязавшего узлы, — превосходное классическое выражение злобы, однако оно не содержит ни единого слова, описывающего выражаемую эмоцию.

Вот почему (как отлично знают литературные критики) использование эпитетов в поэзии и даже в прозе, когда целью является выразительность, представляет серьезную опасность. Если вы хотите выразить ужас, вызванный какой-либо причиней, вы не должны снабжать ее эпитетом *ужасная*. Подобные эпитеты описывают, а не выражают эмоцию, так что ваш язык сразу становится холодным, то есть невыразительным. Подлинный поэт в те моменты, когда он создает подлинную поэзию, никогда не упоминает названия эмоций, которые берется выразить.

¹ Дальнейшее развитие излагаемых в этом параграфе представлений требует уточнения смысла используемых здесь слов и установления значительно более тесной связи между художником и его аудиторией. См. с. 279—294.

Некоторые люди думают, что поэту, желающему выразить огромное разнообразие эмоций во всех тонкостях различий, существующих между ними, может служить препятствием отсутствие подходящего словаря, который содержал бы обозначения для всех этих тонкостей, и что психология, разработав такой словарь, может оказать ценную услугу поэзии. Такое мнение абсолютно противоположно истине. Поэт вообще не нуждается в таких словах. Наличие или отсутствие научной терминологии, описывающей эмоции, которые он намерен выразить, для него не имеет никакого значения. Если такая терминология, там где она существует, допускается в его собственный словарь и влияет на его использование языка, она приносит только вред.

Причина, почему описание, вместо того чтобы помогать выражению, только вредит ему, кроется в том, что описание обобщает. Описывая какую-то вещь, мы говорим, что это вещь такого-то рода, мы подгоняем ее под какую-то концепцию, мы ее классифицируем. Выражение делает противоположное, то есть индивидуализирует. Озлобленность, которую я испытываю здесь и сейчас по отношению к определенному лицу и в связи с определенной причиной, — это, без сомнения, проявление злобы вообще, и называя ее озлобленностью, мы говорим правду, однако наша озлобленность — нечто большее, чем просто злоба, это особая злоба, не совсем похожая на всякую озлобленность, которую я испытывал до сих пор, и, по-видимому, отличающаяся от злобы, которую мне еще доведется испытать. Осознать ее полностью — значит осознать ее не просто как пример злобы вообще, а почувствовать все ее особенности. Выражение этой злобы, как мы уже видели, как-то связано с ее осознанием, поэтому если полное ее осознание означает осознание всех ее особенностей, то полное выражение — это выражение всех ее особенностей. Вот почему поэт, чем лучше он знает свое дело, тем дальше уходит от простого навешивания ярлыков, от обозначения своих эмоций как проявлений каких-то общих родовых ощущений, вот почему он прилагает все силы для индивидуализации своих эмоций, выражая их в словах, отражающих их отличие от всех других эмоций подобного рода.

В этом пункте подлинное искусство как выражение эмоций резко и наглядно отличается от любого ремесла, целью которого является возбуждение эмоций. Цель, которую ставит перед собой ремесло, всегда мыслится в обобщающих терминах и никогда не индивидуализируется. Как бы точно она ни была сформулирована, она всегда определяется как создание некоторой вещи, обладающей характеристиками, уподобляющимися ее каким-то другим вещам. Столяр, мастера стол из каких-то конкретных кусков дерева, делает его по таким меркам, которые, если и отличаются от размеров всех других столбв, все равно в принципе могут быть повторены и в других столах. Врач, лечащий больного от какого-то определенного недуга, пытается привести его к состоянию, которое достижимо (и, наверное, много раз достигалось) для других его пациентов, а

именно к состоянию излечения. Так же «художник», собираясь вызвать эмоцию определенного рода у своей аудитории, приступает к пробуждению не индивидуальной эмоции, а эмоции какого-то заданного общего типа. Из этого следует, что средства, необходимые для этого дела, будут не индивидуальными средствами, а средствами из какого-то определенного набора, то есть средствами, которые, в принципе, всегда можно заменить другими подобными им средствами. Как утверждает любой хороший ремесленник, для выполнения любого действия всегда имеется один «правильный способ». «Способ» действия — это общая схема, которой могут подчиняться различные отдельные действия. Для того чтобы «произведение искусства» вызвало ожидаемый от него психологический эффект (магический или просто развлекательный), необходимо, чтобы оно удовлетворяло определенным условиям, обладало определенными характеристиками. Иначе говоря, оно должно быть не тем или иным произведением, а произведением того или иного рода, который определен заранее.

Изложенные соображения объясняют смысл обобщения, которое Аристотель и другие приписывали искусству. Мы уже видели, что «Поэтика» Аристотеля имеет дело не с подлинным искусством, а с искусством подражательным, причем подражательным искусством одного определенного рода. Он не анализирует религиозную драму, существовавшую за столетие до него, он рассматривает только развлекательную литературу IV века и дает правила для ее сочинения. Цели такого искусства не индивидуальны, а обобщенны (создание эмоций определенного рода), средства также общи (изображение не какого-то индивидуального акта, а некоторого акта известного рода, изображение не такое, каким оно представлялось ему, не такое, какое создал Алкивиад, а такое, какое создал бы любой человек, принадлежащий к определенному слою). Представления сэра Джошуа Рейнольдса об обобщении имеют в принципе тот же характер. Он излагает их в связи с тем, что называет «высоким стилем», то есть стилем, направленным на создание эмоций определенного рода. Он совершенно прав: если вы хотите создать типичный вариант проявления какой-то определенной эмоции, лучший способ это сделать — выставить перед вашей аудиторией изображение типичных черт, характеризующих род вещей, вызывающих эти эмоции, то есть наших царей нужно изображать очень царственными, воинов — воинственными, женщин — женственными, дубы — дубовыми и так далее.

Подлинное искусство как выражение эмоций не имеет ничего общего с подобными занятиями. Подлинный художник — это человек, который, сталкиваясь с проблемой выражения определенной эмоции, говорит себе: «Я хочу это понять». Ему нет нужды понимать и объяснять что-либо другое, как бы ни было оно похоже на предмет, с которым он работает. Здесь ничто не может служить в качестве заменителя. Он не нуждается в вещи определенного рода — ему нужна определенная вещь. Вот почему люди, принимающие литературу за психологию и гово-

рящие: «Как прекрасно этот автор живописует чувства женщин, шоферов или гомосексуалистов...» — совершенно не способны понять настоящее произведение искусства, встречающееся им на их жизненном пути, но зато с неизменной уверенностью принимают за настоящее искусство то, что таковым не является.

§ 4. ОТБОР И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЭМОЦИЯ

Нередко задается вопрос: «Можно ли разделить эмоции на те, что достойны пера или кисти художника, и на те, что не достойны?» Если под искусством понимать подлинное искусство и приравнивать его к выражению, единственным возможным ответом будет ответ отрицательный. Все, что можно выразить, заслуживает выражения. В особых случаях могут существовать скрытые мотивы, которые делают желательным выражение тех, а не иных эмоций, однако лишь в том случае, когда под «выражением» понимается выражение публичное, то есть позволение другим людям подслушать авторское самовыражение. Наш ответ объясняется тем, что людям не дана возможность решать, заслуживает ли данная эмоция публичного выражения, пока, прежде всего, она не становится осознанной, а осознание своих эмоций, как мы уже видели, как-то связано с их выражением. Если под искусством понимать выражение эмоций, художник как таковой должен быть абсолютно искренним, его речь должна быть абсолютно свободной. Это не наставление, а констатация факта. Это не значит, что художнику следует быть искренним, это значит, что он художник лишь постольку, поскольку он искренен. Любого рода отбор, любое решение выражать ту, а не иную эмоцию — все это нехудожественно, причем не в том смысле, что оно нарушает абсолютную искренность, отличающую хорошее искусство от плохого, а в том смысле, что оно отражает дальнейший процесс нехудожественного сорта, выполняемый уже тогда, когда работа, связанная с подлинным выражением, закончена. Пока эта работа не завершена, художник не может знать, что же за эмоцию он испытывает, поэтому он не имеет возможности выбирать и оказывать предпочтение какому-либо одному из своих чувств.

Из этих соображений вытекает определенное следствие относительно разделения искусства на отдельные виды. В настоящее время принято два таких подразделения — одно связано с той сферой, в которой работает художник (здесь искусство подразделяется на живопись, поэзию, музыку и т. п.), второе соотносится с типом эмоций, которые выражает художник (искусство трагическое, комическое и т. п.). Сейчас нас интересует подразделение второго типа. Если различие между трагедией и комедией — это различие между эмоциями, которые выражаются в этих жанрах, подобное различие не может присутствовать в сознании

художника, когда он начинает свою работу; если бы такие различия имели место, художник знал бы еще до начала работы, какие эмоции он намерен выражать. Поэтому ни один художник (если он является художником настоящим) не может сесть за стол и начать писать комедию, трагедию, элегию и т. п. Поскольку он настоящий художник, он готов писать в любом из этих жанров, равно как и во многих других. Именно эту истину можно было услышать от Сократа далеко за полночь среди спящих фигур за столом у Агафона². Таким образом, все эти различия применимы в очень ограниченной степени. Правильным образом их можно использовать в двух случаях.

1. Когда произведение искусства закончено, его можно *ex post facto* назвать трагическим, комическим и т. п., в зависимости от характера эмоций, которые в нем выражены. Однако в этом смысле данное различие не имеет решающей важности.

2. Если мы говорим об отображающем искусстве, ситуация радикально меняется. Здесь так называемый художник заранее знает, какие эмоции он намерен возбудить, и будет конструировать произведения различных типов в зависимости от различного воздействия, которое они должны оказать. Поэтому в случае отображающего искусства различия такого рода не только допустимы как введенная *ex post facto* классификация вещей, чуждая им в момент их зарождения, но присутствуют с самого начала как определяющий фактор в так называемом плане работы художника.

Те же соображения дают нам ответ на вопрос, существует ли такая вещь, как особая «эстетическая эмоция». Если нам говорят, что есть такая эмоция, существующая вне зависимости от ее выражения в искусстве, и что дело художника состоит в ее выражении, то мы должны ответить, что подобные взгляды полная чепуха. Во-первых, в них подразумевается, что художник располагает эмоциями разного рода, среди которых имеется эта особая эстетическая эмоция. Во-вторых, художник выбирает именно эту эмоцию как предмет для выражения. Если бы первое положение было верным, второе должно быть ошибочным. Если художник выясняет, каковы же его эмоции, в ходе поисков пути для их выражения, то он не может начать работу с решения, какие эмоции ему следует выразить.

² Платон. «Пир», 223 D. Если Аристодем слушал Сократа внимательно, он должен был понять, что здесь говорились правильные вещи по не соответствующему им поводу. Было сказано не о том, что трагический писатель является также и комическим, а о том, что ὁ τέχνη τραγικοῦλοῖς также является комическим писателем. Здесь сразу замечен акцент на слове τέχνη, а это, в соответствии с доктриной («Государство», 333 E—334 A), что ремесло является тем, что Аристотель потом назовет «потенциальностью противоположностей», то есть дает его обладателю возможность делать некие вещи вместе с их противоположностью, показывает, что Сократ сделал следующее: сначала он взял на вооружение техническую теорию, а потом сделал из нее этот вывод.

Впрочем, в несколько другом смысле утверждение, что существует особая эстетическая эмоция, вполне справедливо. Как мы видели, невыраженная эмоция сопровождается чувством подавленности, но когда она выражается и таким образом становится осознанной, та же самая эмоция сопровождается новым ощущением облегчения, чувством сброшенной тяжести. Это чувство напоминает облегчение, которое приходит, когда разрешается тягостная интеллектуальная или моральная проблема. Если угодно, мы можем назвать это чувство особым ощущением успешного самовыражения, и нет никаких оснований, почему бы нам не назвать его особой эстетической эмоцией. Однако это не особый род эмоций, существующих заранее, еще до их выражения и характеризующихся той особенностью, что, когда дело доходит до их выражения, они выражаются художественным образом. Это всего лишь эмоциональная окраска, сопровождающая выражение любой эмоции.

§ 5. ХУДОЖНИК И ПРОСТОЙ СМЕРТНЫЙ

В настоящей главе я говорил о художнике как о человеке особого сорта, отличающемся от обычных людей, составляющих его аудиторию, либо умственными и душевными способностями, либо же тем, как он их использует. Однако такое выделение художника из числа заурядных людей принадлежит представлению об искусстве как о ремесле — его никак нельзя связать с представлением об искусстве как о выражении. Если бы искусство было некоторым родом ремесла, такой вывод последовал бы автоматически. Всякое ремесло — это специализированная форма умения, и всякий, кто этим умением обладает, естественно выделяется из рядов всего остального человечества. Если искусство — это умение развлекать людей (или, в общем плане, умение возбуждать эмоции), то развлекающие и развлекаемые образуют два разных класса, различающихся своим пассивным и активным отношением к ремеслу возбуждения определенных эмоций. Это различие будет связано (в зависимости от того, с каким художником мы имеем дело — «прирожденным» или «сотворенным») либо с особым умственным складом художника, который в теориях такого типа выступает под именем «гения», либо с особой подготовкой или обучением.

Если же искусство считать не ремеслом, а выражением эмоций, различия такого рода между художником и аудиторией просто исчезают. Художник располагает аудиторией лишь постольку, поскольку люди слышат его самовыражение и понимают то, что им удастся услышать. Итак, если один человек что-то говорит, выражая то, что у него на душе, а другой слышит и понимает, то у понимающего слушателя в душе то же самое. Здесь не стоит поднимать вопрос, было ли все это у него в душе, если бы он не услышал говорящего. Любой ответ на него был бы

одинаково правилен. Если кто-то говорит: «Дважды два четыре» в присутствии человека, не способного провести в уме простейшие арифметические операции, он будет понят самим собой, но не слушателем. Слушатель сможет его понять только в том случае, если сможет сложить в уме два и два. Смог ли бы он это сделать еще до того, как говорящий произнес эти слова, для нас не имеет значения. То, что говорится здесь о выражении мыслей, в равной степени справедливо и в отношении выражения эмоций. Если, например, поэт выражает определенного рода страх, то понять его смогут только те слушатели, которые сами способны испытать это чувство. Следовательно, когда кто-то читает и понимает стихотворение, он не просто понимает выраженные поэтом его, авторские, эмоции, он выражает свои собственные эмоции словами поэта, которые становятся его собственными словами. Как говорил Кольридж, поэта мы узнаем по тому факту, что он делает поэтами нас. Мы знаем, что он выражает свои эмоции благодаря тому, что он дает нам возможность выразить наши.

Таким образом, если искусство — это деятельность, связанная с выражением эмоций, то читатель настолько же художник, насколько и писатель. Между художником и аудиторией нет родового различия. Однако это не значит, что различия нет вообще. Когда Поуп писал, что дело поэта состоит в том, чтобы говорить то, что все мы чувствуем, но что никто из нас не может так хорошо выразить, мы это можем понимать (и нам не важно, сознавал ли это сам Поуп) так, что отличие поэта от его аудитории заключается в том факте, что хотя и поэт, и аудитория занимаются совершенно одним и тем же, а именно, выражают какую-то конкретную эмоцию в каких-то конкретных словах, поэт является человеком, способным решить для себя проблему выражения этой эмоции, в то время как аудитория может ее выразить только после того, как поэт покажет ей, как это делать. Поэт не одинок ни в обладании этой эмоцией, ни в способности ее выразить — он одинок в способности взять на себя инициативу в выражении того, что все чувствуют и все способны выразить.

§ 6. ПРОКЛЯТИЕ БАШНИ ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ

У меня уже была возможность критиковать суждение, что художники могут или должны составлять особый орден или особую касту, отмеченную гением или специальной подготовкой и выделяющуюся из всего остального общества. Как мы уже видели, это мнение является побочным продуктом технической теории искусства. Теперь нашу критику можно подкрепить, указав, что такое обособление не только не необходимо, но и, более того, губительно для настоящей художественной деятельности. Если цель художника в самом деле состоит в выражении

«того, что все чувствуют», то он должен разделять общие чувства. Общий опыт, общее отношение к жизни у поэта должны быть такими же, как и у людей, среди которых он надеется найти свою аудиторию. Если поэты объединятся в особую замкнутую группу, то выражаемые ими чувства будут чувствами этой группы, а в результате их творчество станет понятным только для их коллег. Именно так обстояло дело на протяжении XIX века, когда разграничение между художниками и остальным человечеством дошло до апогея.

Если бы искусство было ремеслом, подобным медицине или военному делу, воздействие такого разграничения было бы только благотворным, поскольку ремесло становится более действенным, когда самоорганизуется в форме сообщества, посвятившего себя службе интересам человечества, и планирует всю свою деятельность, соотнося ее с этой службой. Но поскольку искусство не является ремеслом, а служит выражению эмоций, воздействие оказывается совершенно противоположным. Возникает ситуация, в которой, скажем, романисты чувствуют себя не в своей тарелке, пока не берутся писать романы о романистах, не обращенные ни к кому, кроме тех же романистов. Этот порочный круг был особенно заметен у некоторых континентальных авторов, подобных Анатолью Франсу или Д'Аннунцио, чей материал зачастую не выходил за рамки избранного круга «интеллектуалов». Корпоративная жизнь художественного сообщества стала чем-то вроде башни из слоновой кости, а ее узники могли думать и говорить только о самих себе, имея в качестве аудитории только друг друга.

Укоренившись в более индивидуалистической атмосфере Англии, это веяние породило другой результат. Вместо единой (хотя, без сомнения, и поделенной на разные кружки) группы художников, обитающей в одной башне из слоновой кости, Англия характеризовалась склонностью каждого художника построить собственную башню, то есть жить в мире собственного покроя, отрезанном не только от мира заурядных людей, но даже и от соответствующих миров других художников. Так, Бернард-Джонс жил в мире, содержание которого было описано одним невежливым журналистом как «зеленый свет и неуклюжие девицы», Лейтон обитал в мире дутого эллинизма, и лишь зов практической жизни вырвал Йейтса из фальшивого мирка кельтских сумерек и бросил его на открытый воздух настоящей кельтской жизни, сделав великим поэтом.

Искусство чахнет в этих башнях из слоновой кости. Причину этого не так трудно понять. Человек вполне может быть рожден и воспитан в рамках столь узкого и специализированного круга, как любой художественный кружок XIX века, думая его мыслями и чувствуя его чувствами, поскольку его опыт не будет содержать ничего другого. Такой человек, если он возьмется выражать эти эмоции, будет искренне выражать свой собственный опыт. Узость или широта опыта, который выражает-

ся художником, не имеет ничего общего с достоинствами или недостатками его искусства. Так, Джейн Остин, выросшая и воспитанная в атмосфере деревенских сплетен, смогла создать великое искусство из эмоций, порожденных этой атмосферой. Однако человек, замкнувший себя в границах маленького кружка, обладает как эмоциями более широкого мира, в котором он родился и вырос, так и эмоциями узкого круга, к которому он решил примкнуть. Если он решит выражать только те эмоции, которые могут вызвать интерес в этом ограниченном обществе, ему придется выбирать для выражения лишь некоторые из эмоций. Такой подход неизбежно рождает только плохое искусство, поскольку, как мы уже видели, его можно реализовать только в том случае, если выбирающий человек уже знает, каковы его эмоции, то есть если он их уже отразил. Как член своего художественного кружка он отрекается от своей настоящей художественной работы. В результате литература башни из слоновой кости — это литература, выполняющая только функции развлечения, с помощью которого узники этой башни (отбывающие заключение в результате несчастливого стечения обстоятельств или же по своей вине) помогают себе и друг другу провести время, не умерев от скуки или от ностальгии по миру, который остался позади. Правда, она выполняет и магические функции, убеждая узников, что заключение в таком месте и в таком обществе — высокая привилегия. Никакого художественного значения эта литература не имеет.

§ 7. ВЫРАЖЕНИЕ ЭМОЦИЙ И ДЕМОНСТРАЦИЯ ЭМОЦИЙ

И, наконец, выражение эмоций не следует путать с тем, что можно назвать демонстрацией эмоций, то есть с выказыванием их симптомов. Когда говорится, что художник в настоящем смысле этого слова — это человек, выражающий эмоции, это не значит, что, если он чего-то боится, то бледнеет и заикается, если он зол, то краснеет и ревет, и т. д. Все эти явления и в самом деле называются выражением, однако точно так же, как мы разделили правильное и неправильное употребление слова *искусство*, мы должны разделить правильное и неправильное употребление слова *выражение*, а в контексте разговора об искусстве этот смысл слова *выражение* неправилен. Характерный признак правильного выражения — ясность и понятность. Таким образом человек, выражающий какую-то эмоцию, получает возможность осознать, что же он выражает, и дает возможность окружающим понять эту эмоцию в нем и в себе. Бледность и заикание — естественные спутники страха, однако человек, который, испытывая страх, начинает заикаться, не достигает благодаря этому осознания точного облика своих эмоций. В этом отношении он остается столь же непросвещенным, как был, если бы, испытывая чувство страха, не выказывал его симптомы.

Путаница между двумя этими смыслами слова *выражение* может легко привести к ложным критическим оценкам, а следовательно, и к ложной эстетической теории. Иногда достоинством актрисы считается ее способность во время исполнения патетической сцены довести себя до такого состояния, чтобы плакать настоящими слезами. Для такого мнения могут быть некоторые основания, если профессию актера считать не искусством, а ремеслом и если цель актрисы в данной сцене — вызвать скорбь в ее аудитории, но даже и в этом случае мы согласимся с упомянутым мнением, только если окажется верным, что скорбь у аудитории можно вызвать лишь демонстрацией симптомов скорби. А ведь, без сомнения, большая часть людей именно так и думает о работе актера. Однако если его цель не развлечение, а искусство, цель, которую он ставит перед собой, состоит не в задуманном эмоциональном воздействии на аудиторию, а в исследовании собственных эмоций (посредством системы выражения, составленной частично из речи и частично из жестов), в открытии в самом себе еще не известных эмоций. Тогда, позволяя аудитории наблюдать процесс открытия, он дает ей возможность сделать подобное открытие в собственной душе. Тогда хорошую актрису будет отличать не ее умение плакать настоящими слезами, а способность понять и сообщить аудитории, о чем же ее слезы.

Это применимо к любому искусству. Художник никогда не буйствует. Человек, который пишет, рисует и т. п. лишь для того, чтобы выпустить пар, использует традиционные материалы искусства как средства для демонстрации симптомов эмоций, может заслужить похвалы как эксгибиционист, но сразу же теряет всякое право на звание художника. Эксгибиционистам тоже можно найти применение: они могут развлекать или исполнять магические функции. Ко второй категории будут, например, принадлежать молодые люди, которые, узнав в муках тела и души, на что в действительности похожа война, чеканят свое возмущение в стихах и публикуют их в надежде заразить других своим чувством и заставить мир отказаться от войны. Однако эти стихи не имеют ничего общего с поэзией.

Томас Гарди в конце прекрасного и трагического романа, в котором превосходно выражает свои печаль и возмущение тем, как бессердечная сентиментальность заставляет страдать доверчивую невинность, все портит последним абзацем, торопясь высказать обвинения в адрес «президента бессмертных». Эта нота звучит фальшиво, и не потому, что она богохульственна (она не оскорбит настоящей набожности), а потому, что она представляет собой буйство. Следствие по делу Бога уже закончено. Заключительный абзац ничего к нему не добавляет. Он только ослабляет воздействие приговора, демонстрируя симптом чувства, которое уже выражено книгой. Примерно так же выглядел бы судья, который в конце своей обвинительной речи плюнул обвиняемому в лицо.

Той же слабостью особенно часто грешит Бетховен. Несомненно, отчасти она оправдывается его глухотой, однако причина этой слабости не глухота, а характер, склонный к буйству. Он обнаруживает себя в том, как музыка кричит и бормочет, вместо того чтобы просто говорить, как, например, в партии сопрано из мессы ре мажор или в плане начала сонаты *Hammerklavier*. Он, видимо, знал об этой слабости и пытался ее преодолеть, иначе он не провел бы столько лет зрелости посреди струнных квартетов, где крики и рыдания, можно сказать, почти физически невозможны. Хотя даже там старый Адам важно выходит в некоторых пассажах *Gross Fuge*.

Это, разумеется, не значит, что драматический писатель не может допустить буйство у какого-либо из своих персонажей. Грандиозный скандал в конце *The Ascent of F6*, подобно буйству шекспировских героев, по образу и подобию которого он и построен³, исполнен с достаточной долей иронии. Здесь буйствует не автор, а изображаемый им неуравновешенный персонаж. Эмоции, выражаемые здесь автором, — это эмоции, с которыми он смотрит на изображаемого героя, а точнее, эмоции, которые он питает в отношении тайной и постыдной частицы себя, которой соответствует этот персонаж.

³ Персонажи Шекспира буйствуют, во-первых, когда это персонажи, которые его не интересуют вовсе и используются просто как крючки, на которые можно повесить все, что пожелает публика (таков Генрих V); во-вторых, когда они должны вызывать презрение, как Пистоль, и, в-третьих, когда они теряют голову, как Гамлет на кладбище.

VII

ПОДЛИННОЕ ИСКУССТВО — ИСКУССТВО КАК ВООБРАЖЕНИЕ

§ 1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ

Следующий вопрос из программы, записанной в начале предшествующей главы, был сформулирован так. Что такое произведение искусства, при условии что в подлинном искусстве (а не только в искусстве, ошибочно так называемом) действительно есть что-то, называемое этими словами, а также при условии, что, поскольку искусство не является ремеслом, это что-то не есть артефакт? Это нечто, создаваемое художником, но создаваемое не в результате преобразования данного сырого материала, и не в ходе выполнения заранее составленного плана, и не путем использования каких-то средств для достижения поставленной цели. Что же это за созидание?

Перед нами два вопроса, которые, как бы тесно они ни были связаны друг с другом, лучше рассматривать по отдельности. Начнем с художника и поставим второй вопрос на первое место. Теперь спросим, какова же природа этого созидания, если это не техническое созидание или, если назвать одним словом, не фабрикация. Очень важно понять этот вопрос правильно. Когда в предыдущей главе мы спрашивали, что такое выражение, было указано, что автор не пытается построить доказательство, имеющее целью убедить читателя, не пытается предложить новую информацию, а хочет лишь напомнить о том, что он знает и так (если, конечно, его познания в нашей теме достаточно глубоки, чтобы читать подобные книги). Итак, сейчас мы ищем не теории, а факты, причем нужные нам факты, — не темные или заумные сведения, а то, что хорошо известно читателю. Род интересующих нас фактов можно охарактеризовать, сказав, что они представляют собой то, что обычно думают все люди, интересующиеся искусством, то, как мы выражаем эти мысли в повседневной речи.

Для того, чтобы все это стало понятнее, я покажу, как нельзя отвечать на наш вопрос. Огромное множество людей, задавая себе вопрос: «Каково созидание, которым занимается художник и которое не является фабрикацией?» — отвечали примерно так: «Это нетехническое созидание, разумеется, не является случайным созиданием, поскольку произ-

ведение искусства не может быть получено случайно¹. Что-то должно всем этим управлять. Но если это не мастерство художника, это не может быть разумом, волей или сознанием. Значит, это должно быть чем-то другим: либо какой-то управляющей силой извне (и тогда мы назовем ее вдохновением), либо чем-то внутри художника, но отличающимся от его воли, и т. п. Это должно быть либо его телом (в этом случае создание произведения искусства по своей сути будет физиологической активностью), либо чем-то разумным, но неосознанным (и в этом случае производительной силой будет подсознательное)».

На подобной основе было построено множество внушительных теорий искусства. Первый вариант — то, что деятельность художника управляется каким-то божественным (или по крайней мере духовным) существом, использующим его как рупор, — сейчас уже не в моде, однако это не причина для того, чтобы оставить его совсем без внимания. По крайней мере, он больше соответствует фактам, чем подавляющая часть модных теперь теорий искусства. Второй вариант — то, что работа художника управляется силами, которые хотя и являются частью его самого, и в частности частью его разума, действуя произвольно и неосознанно, трудятся в некоем подвале сознания, куда не приглашают обитателей стоящего над ним дома, — этот вариант предельно популярен, правда, не среди художников, а среди психологов и их многочисленных учеников, которые обращаются с этой теорией весьма почтительно и, похоже, верят, что с ее помощью загадка искусства наконец разгадана². Третий вариант был популярен среди психологизирующих физиологов прошлого века, и Грант Аллен до сих пор остается самым видным представителем этого течения.

¹ Я говорю о разумных людях. Есть и другие, кое-кто из них отрицает это утверждение, говоря, что, если обезьяна будет достаточно долго играть с пишущей машинкой, произвольно нажимая на клавиши, с помощью теории вероятности можно доказать, что через конечное время чисто случайным образом она создаст полный текст собрания сочинений Шекспира. Читатель, которому нечего делать, может поразвлечься, рассчитав, сколько времени потребуется, чтобы накопилась вероятность, заслуживающая хотя бы мизерной ставки. Однако интересно это предложение другим: оно изобличает умственное состояние субъекта, который может приравнять «сочинения» Шекспира к последовательности букв, напечатанных в книге, на обложке которой напечатано это название. Более того, он думает (если вообще можно сказать, что он думает), что через десять тысяч лет какой-нибудь археолог, найдя в египетской пустыне полный текст Шекспира, но не зная ни одного слова по-английски, будет обладать всеми его драматическими и поэтическими произведениями.

² М-р Роберт Грейвс (*Поэтическое неразумие*, 1925) — почти единственный литератор или художник в нашей стране, который поддерживает этих психологов. Вообще говоря, суждение литературно образованных людей о компетентности сторонников этой теории достаточно хорошо выражено д-ром А. А. Ричардсом: «Судя по опубликованным работам Фрейда о Леонардо да Винчи и Юнга о Гёте (к примеру, „Психология бессознательного“, с. 305), психоаналитики, похоже, совершенно бездарны как критики» (*Principles of Literary Criticism*, ed. 5, 1934, p. 29—30).

Мы будем зря терять время, если займемся критикой этих теорий. Дело здесь не в том, хороши они или плохи, если их рассматривать как примеры теоретической мысли, а в том, требует ли проблема, на решение которой они направлены, вообще какого-либо теоретизирования. Человечек, который не может найти на столе своих очков, способен придумать любое количество теорий, объясняющих их исчезновение. Они могут быть тайно похищены доброжелательным божеством, чтобы спасти его от переутомления, они могут быть украдены злобным демоном, чтобы помешать его занятиям, или просто живущим по соседству махатмой, чтобы только показать, что он может проделывать подобные штуки. Может быть, он сам неосознанно спрятал их от себя, поскольку они неосознанно напоминают ему об окулисте, который неосознанно напоминает ему родного отца, которого он неосознанно ненавидит. А может быть, он просто смахнул их со стола, когда передвигал книги. Все эти теории, как бы они ни были остроумны и изысканны, совершенно излишни, если очки обнаруживаются на носу.

Теории, объясняющие с помощью подобных гипотез, как создаются произведения искусства, исходят из осознания, что на столе очков нет, но не замечают того факта, что очки на носу. Те, кто выдвигает эти теории, не потрудились задать себе вопрос, не знакомы ли мы сами с такой деятельностью, которая выполняется под сознательным управлением деятеля, дает реальные результаты и притом не обладает специфическими характеристиками ремесла. Если бы они задали себе такой вопрос, ответить на него пришлось бы утвердительно. Да, мы прекрасно знакомы с деятельностью такого рода, и наше обиходное название для нее — *творчество*.

§ 2. СОЗИДАНИЕ И ТВОРЧЕСТВО

Прежде чем мы спросим, каковы вообще те ситуации, в которых мы пользуемся этим словом, нам придется ответить на слишком вероятные претензии к самому слову. Читатели, страдающие от теофобии, несомненно попробуют возмутиться. Зная, что богословы используют это слово для описания взаимоотношений между Богом и миром, жертвы упомянутой болезни чуют фимиам всегда, когда кто-нибудь его произносит, и считают делом чести никогда не осквернить им собственных уст или ушей. Сейчас у них наготове все уже давно знакомые протесты против художественной мистики, возвышающей функцию искусства до уровня чего-то божественного и отождествляющей художника с Господом. Когда-нибудь они, следуя символу веры Афанасия³, наберутся храбрости и отлучат математиков, употребляющих слово *три*. А между тем

³ Афанасий Александрийский (ок. 295–373 гг.).

читатели, желающие понимать слова, а не стыдиться их, вспомнят, что слово *творение* ежедневно употребляется в таких контекстах, которые не дают никаких оснований для приступа *odium theologicum*⁴. Если свидетель в суде скажет, что пьяница *сотворил* дебош, если говорят, что в ночных клубах *творятся* безобразия, если историк назовет кого-то *творцом* английского флота или фашистского государства, если бизнесмен скажет, что реклама *творит* спрос, — никто не ждет, что где-то в дальнем конце зала вскочит какой-нибудь человечек и пригрозит покинуть зал, если не прекратят употреблять это слово. Если же этот человечек так и поступит, швейцар выведет его вон, чтобы он больше не творил безобразий.

Сотворение чего-то означает создание нетехническим образом, однако сознательно и по собственному желанию. Изначально слово *create* означало «порождать, давать потомство», у испанцев и сейчас ребенок зовется *criatura*. Акт произведения потомства — добровольный акт, и те, кто в нем участвуют, отвечают за это действие, однако для него не требуется никакого особого умения. Этот акт не обязательно совершается (в отличие от монарших браков) как средство для достижения намеченной цели. Он может и не делаться (как это было у м-ра Шенди старшего) в соответствии с заранее составленным планом. Он не может делаться (что бы ни говорил по этому поводу Аристотель) путем наложения новой формы на существовавшую до этого материю. Именно в этом смысле мы говорим о сотворении беспорядков, потребностей или политических систем. Человек, совершающий эти действия, поступает так добровольно, он действует с полной ответственностью, но при этом он не обязательно стремится к какой-то определенной окончательной цели, не обязательно следует заранее составленному плану и, разумеется, он не преобразует ничего, что может быть названо собственно исходным материалом. Именно в этом смысле (как утверждают христиане и отрицают неоплатоники) Бог сотворил мир.

Если таково устоявшееся значение рассматриваемого слова, должно быть ясно, что, когда мы говорим о художнике, создающем стихотворение, пьесу, картину или музыкальное произведение, созидание, о котором идет речь, как раз и относится к тому, что называют творчеством. Как мы уже знаем, все эти вещи, если они являются произведениями подлинного искусства, не создаются в качестве средства для достижения цели, они делаются без предварительного плана, они не делаются путем наложения новой формы на существующую материю. И тем не менее, они делаются свободно и сознательно людьми, которые знают, что делают, хотя и не знают заранее, что из этого получится.

Сотворение, которое богословы приписывают Богу, имеет одну и только одну особенность. Своеобразие того акта, посредством которого,

⁴ страха перед напоминанием о Боге (лат.)

как говорят, Бог создал мир, многие находят в том, что Бог создал мир «из ничего», то есть не располагая никакой материей, на которую можно было бы наложить новую форму. Однако такое суждение говорит о путанице в мыслях. В этом смысле любое творчество — это творение из ничего. Истинная специфика деяния Бога состоит в том, что в этом акте не было не только предпосылок в форме материи, которую можно было бы преобразовать, но не было вообще никаких предпосылок. Именно этим божественная ситуация отличается от сотворения ребенка, от творения безобразий или от сотворения произведения искусства. Для того чтобы можно было сотворить ребенка, должен существовать целый мир органического и неорганического вещества, и не потому, что родители создают ребенка из этого вещества, но потому, что ребенок может родиться (равно как и его родители могут существовать) только в таком мире. Для того чтобы можно было творить безобразия, должны существовать люди, которых это могло бы оскорбить, а человек, творящий безобразия, должен совершать какие-то действия, видоизменение которых в ту или иную сторону могло бы оскорбить окружающих. Для того чтобы было сотворено произведение искусства, будущий художник (как мы уже видели в предыдущей главе) должен носить в себе невыраженные эмоции, а также иметь все необходимые средства для их выражения. Во всех этих случаях, когда творение совершается конечными существами, совершенно очевидно, что эти существа, будучи конечными, должны прежде всего оказаться в обстоятельствах, позволяющих совершить акт творчества. Поскольку предполагается, что Бог — существо бесконечное, считается, что приписываемое ему творение не требовало всех этих предварительных условий.

Итак, теперь, когда я говорю об отношениях художника с произведением искусства как об отношениях творца с тварью, я не могу извинить тех неразумных людей, которые думают, в похвалу или в осуждение моих представлений, что я возношу роль искусства до уровня чего-то божественного или делаю художника подобием Бога.

§ 3. ТВОРЧЕСТВО И ВООБРАЖЕНИЕ

Теперь перейдем к следующему разграничению. Все вещи, перечисленные выше в качестве творимых вещей, являются тем, что мы в обиходе называем реальными вещами. Произведение искусства не обязательно должно быть тем, что мы называем реальной вещью. Оно может быть тем, что можно называть воображаемой вещью. Беспорядки, дебош, военно-морской флот и т. п. вообще не сотворяются, пока они не сотворены как вещи, присутствующие в реальном мире. Однако произведение искусства может быть полностью сотворено как вещь, единственное место которой — в сознании художника.

Здесь, я опасаясь, к нам придерется какой-нибудь метафизик. Он напомним мне, что различие между реальными вещами и вещами, существующими только в нашем сознании, — это различие, которому он и его коллеги уделяли огромное внимание. Они думали о нем столь долго и столь напряженно, что оно потеряло всякий смысл. Некоторые из них решили, что вещи, которые мы называем реальными, существуют только в нашем сознании, другие пришли к выводу, что вещи, о которых мы говорим, что они в нашем сознании, тем самым становятся такими же реальными, как и все остальное. Похоже, эти две секты ведут друг с другом беспощадную войну и всякий, кто вмешается в нее, неосторожно воспользовавшись словами, вокруг которых кипит схватка, будет осажден обеими воюющими сторонами, которые разорвут его на части.

Я и не надеюсь умиловить этих джентльменов. Мне остается только сохранять мужество, успокаивая себя, что, даже если я буду продолжать свои речи, они меня все-таки не съедят. Если инженер уже решил, как будет строить мост, но еще не сделал на бумаге никаких чертежей или спецификаций, не обсудил ни с кем свой план и не предпринял никаких шагов к его выполнению, мы обычно говорим, что мост существует только у него в голове. Когда мост уже построен, мы говорим, что он существует не только в его голове, но и в реальном мире. Мост, «существующий только в голове у инженера», мы также называем воображаемым мостом, а мост, «существующий в реальном мире», мы называем реальным мостом.

Так говорить, наверное, глупо, а может быть даже и негуманно, поскольку это вызовет судороги у метафизиков, но именно так говорят все нормальные и простые люди, и эти люди прекрасно знают, что имеется в виду, когда произносятся подобные слова. Метафизики правы, считая, что, употребляя эти выражения, мы сталкиваемся с серьезными проблемами, и большую часть Книги II я посвящу обсуждению именно этих проблем. А пока я продолжу «разговор с непосвященными», и если метафизикам это не нравится, пусть они не читают мою книгу.

Подобное разграничение применимо и к таким вещам, как музыка. Если человек сочинил мелодию, но не записал ее, не спел, не сделал ничего, что превратило бы ее в достояние общественности, мы говорим, что эта мелодия существует только в его сознании или в его голове как мелодия воображаемая. Если он споет или сыграет ее на музыкальном инструменте, издав последовательность слышимых звуков, мы назовем эту последовательность реальной мелодией, в отличие от воображаемой.

Когда мы говорим о создании артефакта, мы имеем в виду создание реального артефакта. Если инженер говорит, что построил мост, а потом окажется, что этот мост в виде плана существует только у него в голове, мы сочтем его лжецом или дураком. Мы скажем, что он создал не мост, а только его план. Если же он скажет, что создал проект моста, а потом окажется, что еще ничего не изложено на бумаге, мы не обязательно

будем думать, что он нас обманул. План — это такая вещь, которая может существовать только в человеческом сознании. Как правило, инженер, создающий в уме план, одновременно делает на бумаге наброски и заметки, однако план не состоит из того, что мы зовем «планами», то есть из этих листов бумаги с записями и эскизами. Даже если инженер перенесет на бумагу полные спецификации и рабочие чертежи, бумага с чертежами еще не будет планом — она служит только для сообщения людям (и самому себе, поскольку памяти доверять нельзя), что представляет собой план. Если эти спецификации и чертежи будут опубликованы, например, в трактате по строительному искусству, всякий человек, читающий с пониманием этот трактат, будет обладать планом упомянутого моста в собственной голове. Таким образом план становится общественным достоянием, хотя, называя его общественным, мы имеем в виду только то, что он может попасть в сознание многих людей — тех, которые с пониманием прочитали книгу, где опубликованы спецификации и чертежи.

В случае с мостом мы имеем еще один этап. План может быть «исполнен», то есть мост может быть построен. Когда это совершенно, говорят, что план «воплощен» в построенном мосте. Он начинает существовать в новом качестве — не только в сознании людей, но в камне и бетоне. Из состояния просто плана, существующего в головах людей, он становится нормой, наложенной на материал. Оглядываясь назад с этой точки зрения, мы теперь можем сказать, что план инженера представлял собой форму моста без ее содержания, а говоря, что инженер имеет в голове план, мы будем иметь в виду, что в его сознании существует форма законченного моста без ее содержания.

Создание моста представляет собой наложение этой формы на материал. Когда мы говорим, что инженер создает план, мы используем слово *создает* в смысле, эквивалентном смыслу слова *творит*. Создание плана моста — это не наложение определенной формы на какой-то материал, это созидание, которое ничего не преобразует, то есть это творчество. Такое созидание обладает и другими характерными чертами, отличающими творчество от изготовления или фабрикации. Оно не обязательно должно быть средством для достижения какой-то цели, поскольку человек может создавать планы (например, для иллюстрирования учебника по строительному делу) без намерения их воплотить. В данном случае создание планов не является средством для создания учебника — оно представляет собой часть работы по созданию учебника. Кроме того, человек, создающий план, не обязательно должен выносить план создания этого плана. Он может сделать и так: он может, например, запланировать учебник, для которого требуется образец железобетонного моста с одним пролетом в 150 футов, который будет нести двухколейный железнодорожный путь, а над ним еще и шоссе и дорогу. Он может разработать план такого моста для того, чтобы он занял в книге

заранее отведенное место. Однако для планирования это не обязательное условие. Иногда говорят, что всякий имеет или должен иметь план всей своей жизни, которому должны подчиняться все его остальные планы, однако вполне понятно, что никому это не под силу.

Создание артефакта или работа согласно правилам ремесла состоит, таким образом, из двух этапов. (1) Создание плана, которое представляет собой творчество. (2) Наложение этого плана на определенный материал, что представляет собой изготовление или фабрикацию.

Теперь рассмотрим случай творчества, когда то, что сотворяется, не является произведением искусства. Человек, творящий беспорядки, не обязательно должен (хотя и может) действовать по плану. Он не обязательно должен (хотя, разумеется, может) творить беспорядки как средство для какой-то конечной цели, например, чтобы вынудить правительство уйти в отставку. Он не может преобразовывать существовавший ранее материал, поскольку не существует ничего такого, из чего можно было бы «изготовить» беспорядки, хотя он может делать это лишь потому, что уже находится или пребывает (как неизбежно пребывают все конечные существа) в какой-то определенной ситуации, например присутствует на политической демонстрации. Однако то, что он творит, не может быть чем-то, что существует только в его сознании. Беспорядки — это всегда что-то касающееся сознания тех людей, которых оно задевает.

А теперь рассмотрим пример с произведением искусства. Когда человек сочиняет мелодию, он может (очень часто так и происходит) одновременно напевать ее или наигрывать на инструменте. Он может не делать ничего этого, а записывать ее на бумаге. Может он одновременно и напевать ее, и записывать. Кроме того, все это он может проделывать при свидетелях, так что мелодия при самом своем рождении становится общественным достоянием, подобно только что рассмотренным нами беспорядкам. Однако все это аксессуары (хотя некоторые из них очень важны) реальной работы. Настоящее создание мелодии — нечто, происходящее только в голове у музыканта, и больше нигде.

Я уже сказал, что вещь, «существующую только в голове одного человека, и больше нигде», можно назвать воображаемой вещью. Тогда создание мелодии можно назвать созданием воображаемой мелодии. Это такой же пример творчества, как и создание беспорядков (объяснение этого мы уже не будем повторять). Итак, создание мелодии — пример творчества в воображении. То же определение применимо и к созданию стихотворения, картины и любого другого произведения искусства.

Как мы видели, инженер, создавая в голове план, может заниматься еще одним делом, которое мы называем «разработкой плана». В этом смысле его планы — рисунки и записи на бумаге — являются артефактами и созданы для определенной цели — для информирования всех других и для напоминания себе о том, что представляет собой воображае-

мый план. Создание этих записей не является творчеством в воображении — на самом деле это вообще не творчество. Это изготовление, фабрикация, и способность к ней — дело особого умения, навыка инженерного черчения.

Композитор, создав мелодию, может заняться другими делами, на первый взгляд напоминающими творчество: он может приступить к тому, что называется «обнародованием». Он может исполнять свою мелодию, может ее записать, давая возможность другим обрести в своем сознании то, чем он уже обладает. Однако то, что написано или напечатано на нотной бумаге, не является мелодией. Это лишь некий предмет, который, будучи достаточно внимательно изучен, даст возможность другим (или самому автору, если его подведет память) воссоздать эту мелодию в своей собственной голове.

Таким образом, взаимосвязь между созданием мелодии в уме и записью ее на бумаге совершенно отличается от связи (в случае с инженером) между созданием плана моста и выполнением этого плана. План инженера оказывается воплощен в мосте, по сути он является формой, которую можно наложить на определенный материал, и, когда мост уже готов, форма в нем присутствует как способ организации исходного материала. А вот музыкальной мелодии в нотной записи нет. На бумаге остаются только нотные знаки. Связь между музыкой и нотной записью отличается от связи между планом и мостом — скорее, она похожа на связь между планом и чертежами, поскольку и они, в отличие от готового моста, не воплощают в себе план, а являются лишь записью, из которой абстрактный или еще не воплощенный план может быть реконструирован в сознании человека, изучающего его.

§ 4. ВООБРАЖЕНИЕ И ИГРА

Воображение, как и искусство, — слово, которое можно употреблять правильно и неправильно. Сейчас для наших целей будет достаточно провести различие между подлинным воображением и одной вещью, которую ошибочно так называют, — вещью, о которой мы уже говорили, называя ее игрой.

Игра предполагает различие между тем, что называется этим словом, и тем, что называется реальностью, причем различие это такого рода, что один вариант полностью исключает другой. Игровая ситуация никогда не может быть реальной, и наоборот. Если, страдая от голода, я воображу себя за накрытым столом, то этот «воображаемый пир» будет игровой ситуацией, о которой можно сказать, что я создал ее в своем воображении. Однако такое творчество в воображении не имеет ничего общего с подлинным искусством, хотя, впрочем, будет тесно связано с определенными видами искусства, которые так называются по недоразу-

мению. Подобная игра служит основой многих фальшивых произведений искусства, которые снабжают свою аудиторию или своих потребителей такими фантазиями, которые живописуют положение вещей, удовлетворяющее их желания. Сны в большой степени (некоторые психологи говорят, что полностью) состоят из таких игр, в которых удовлетворяются желания спящего. В отношении мечтаний наяву это еще более справедливо. Фальшивые произведения искусства, о которых я сейчас говорю, лучше всего будет определить как организованное и поставленное на коммерческую основу эксплуатирование этих самых мечтаний наяву. Рассказывают об одном психологе, который распространил среди студентов какого-то колледжа анкету с вопросом, как они проводят свое свободное время. По их ответам оказалось, что какой-то фантастический процент времени тратился просто на мечтания. Говорят, что этот психолог пришел к заключению, что можно было бы достичь огромных результатов, если бы все эти мечты удалось как-нибудь организовать. Это совершенно верно, однако он не заметил того факта, что работа по такой организации уже давно проведена Голливудом.

Для воображения безразлично разграничение между реальным и нереальным⁵. Когда я выглядываю из окна, я вижу траву справа и слева от клумбы, которая расположена прямо передо мной. Я могу вообразить траву и в тех местах, которые скрыты клумбой от моего взгляда. Может получиться и так, что я вообразу газонокосилку, стоящую с той стороны лужайки. Итак, невидимая для меня часть лужайки в самом деле оказывается на месте, однако газонокосилки там нет, и ни в том, как я воображаю два эти объекта, ни в том, как они появляются в моем воображении, я не могу обнаружить ничего, что соответствовало бы этому различию. Разумеется, акт воображения — это реально совершаемое действие, однако воображаемый объект (ситуация или событие), не обязательно должен быть реальным, равно как не обязательно он должен быть и нереальным. Личность, воображающая этот объект, не думает о том, реальный он или нереальный. Игровая ситуация тоже может реализоваться без такого осмысления. Когда это происходит, воображающий человек не сознает, что строит для себя нереальные объекты, ситуации или события, однако когда он начинает об этом размышлять, он либо обнаруживает, что эти вещи нереальны, либо же впадает в заблуждение, считая их реальностью.

За всяким актом игры всегда, по-видимому, есть некая движущая сила, а именно, желание чего-то, чем бы мы обладали, если бы игра обернулась действительностью. Это предполагает ощущение неудовлетворенности ситуацией, в которой человек на самом деле пребывает, и по-

⁵ Дальнейшее развитие этого пункта ниже, в главе XIII, § 1, будет включать в себя определенное изменение утверждения, что воображаемое как таковое не является ни реальным, ни нереальным. Читатель понимает, я надеюсь, что все, что я говорю в Книге I, представлено не исчерпывающе и что моя теория искусства не сформулирована окончательно до Книги III.

пытку скомпенсировать эту неудовлетворенность не практическими действиями, не созданием более удовлетворительного положения вещей, а воображением более удовлетворительной ситуации и получением из этого положительных эмоций. Подлинное воображение не зависит от этой движущей силы. Я воображаю внутренность лежащей передо мной спичечной коробки вовсе не потому, что я ею не удовлетворен, я воображаю невидимое продолжение лужайки не потому, что меня раздражает клумба. Воображению безразлично не только разграничение между реальным и нереальным, но и разница между желанием и отвращением.

Игра предполагает воображение, ее можно определить как воображение, действующее специфическим образом под влиянием особых сил. Из множества воображаемых вещей выбираются те, что осознанно или неосознанно воображаются с особой полнотой и яркостью, в то время как другие подавляются. Все это происходит потому, что первые человек хочет получить в действительности, а реальное существование вторых вызывает отвращение. В результате мы получаем игру, то есть воображение, действующее под цензурой желания, причем желание здесь означает не желание воображать и даже не желание реализовать воображенную ситуацию, а только желание, чтобы воображенная ситуация оказалась реальностью.

Смешивание этих двух типов воображения нанесло большой урон эстетической теории. Воображение и искусство привычно связывают между собой вот уже два столетия⁶. Однако смешение между искусством и развлечением нашло отражение и поддержку в смешении между воображением и игрой, которое достигло вершины в попытке психоаналитиков подвести художественное творчество под их теорию (безусловно правильную) «фантазий» и игровых удовлетворений подавленных желаний. Такие попытки ведут к блестящему успеху, пока они направлены на поддельное искусство, на заурядные романы и фильмы, имеющие массовую популярность, однако их нелегко применять к подлинному искусству. Когда совершается попытка строить эстетику на подобных теориях (а это происходит удручающе часто), в результате получается не эстетика, а антиэстетика. Может быть, это происходит потому, что психологи, пытавшиеся объяснить художественное творчество обращением к понятию «фантазия», не имели никакого представления о том, что существует различие между искусством и развлечением, и просто перевели на свой жаргон вульгарное заблуждение, распространенное в XIX веке, согласно которому художник — это мечтатель, создающий в своей фантазии игровой мир, который, если бы существовал в реальности, был бы (по крайней мере, на взгляд поэта) лучше и прият-

⁶ Обычай называть эстетическое переживание «радостями воображения» восходит, я думаю, к Аддисону, а философская теория воображения — к его современнику Вико.

нее, чем тот мир, в котором мы живем. Компетентные художники и авторитетные эстетики снова и снова протестовали против такого извращенного мнения, однако их протесты не имели никакого воздействия на множество людей, чей опыт в так называемом искусстве, ограниченном рамками организованного коммерческого «искусства» снов наяву, прекрасно соответствовал критикуемой теории. Похоже, наши эстетствующие психоаналитики и сами принадлежат к такому кругу или, по крайней мере, к этому кругу принадлежат их пациенты, что и не странно — чрезмерная мечтательность неизбежно должна приводить к душевным расстройствам, которыми страдают пациенты психоаналитиков.

§ 5. ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК ОБЪЕКТ ВОООБРАЖЕНИЯ

Если создание мелодии может служить примером творчества в воображении, то сама мелодия будет объектом, существующим в воображении. То же утверждение применимо к стихотворению, картине и всякому другому произведению искусства. Это кажется парадоксальным — мы привыкли думать, что мелодия не что-то воображаемое, а реальная последовательность звуков, что картина — это реальный кусок холста, покрытый реальными красками. Если у читателя хватит терпения, я надеюсь показать, что здесь нет никакого парадокса, что оба эти утверждения выражают то, что мы фактически говорим о произведениях искусства, что они не противоречат друг другу, поскольку они относятся к разным вещам.

Когда, говоря о произведении искусства (мелодии, картине и т. п.), мы под искусством понимаем особое ремесло, предназначенное для создания особых эмоциональных реакций у аудитории, мы, разумеется, под словами *произведение искусства* понимаем что-то такое, что мы должны назвать реальным. Художник, как маг или поставщик развлечений, обязательно должен быть ремесленником, создающим реальные вещи, причем делающим эти вещи из какого-то материала согласно продуманному плану. Его произведения так же реальны, как плод работы инженера, и реальны они по тем же самым причинам.

Однако из этого не следует, что то же самое справедливо и в отношении подлинного художника. Его дело не в том, чтобы оказать на аудиторию какое-то эмоциональное воздействие, а, например, в том, чтобы просто сочинить мелодию. Еще в его голове, в виде воображаемой мелодии, она хранится во всей своей законченности и во всем совершенстве. Затем он уже может устроить исполнение этой мелодии перед публикой, и тогда появится реальная мелодия, то есть некоторая последовательность звуков. Однако какая же из этих двух вещей является произведением искусства? Какая же из них музыка? Ответ подразумевается в том,

что мы уже сказали: музыка, произведение искусства — это не набор звуков, это мелодия в голове у композитора. Звуки, производимые исполнителями и слышимые аудиторией, — это вовсе не музыка, это лишь средство, благодаря которому аудитория, если она будет слушать внимательно, с пониманием (и никак иначе) сможет реконструировать для себя воображаемую мелодию, существующую в голове у композитора.

Это не парадокс, не что-то *παρά δόξαν*, противоположное тому, что мы обычно сами говорим в повседневной речи. Все мы прекрасно знаем и достаточно часто напоминаем друг другу, что человек, слышащий звуки, издаваемые музыкальными инструментами, не обязательно благодаря только этому будет воспринимать музыку. Наверное, никто не может воспринять музыку, не слыша этих звуков, однако слушатель должен делать что-то еще. На обиходном языке эту вторую вещь в отличие от слушания мы называем слышанием. Слушание, которым мы занимаемся, когда слышим шум, издаваемый музыкантами, во многом похоже на мыслительную деятельность, которой мы занимаемся, когда слышим шум, производимый профессором, читающим лекцию на какую-нибудь научную тему. Мы слышим голос лектора, однако лектор не просто создает шум — он развивает научный тезис. Лектор производит звуки для того, чтобы помочь нам сделать то, что, как он считает, является целью нашего появления на его лекции, — самим продумать его тезис. Поэтому лекция не есть совокупность звуков, производимых органами речи лектора, это совокупность научных мыслей, переданных посредством звуков так, что человек, умеющий не только слышать, но и думать, сможет воспринять для себя эти мысли. Мы можем назвать это передачей мысли посредством речи, однако при этом мы должны понимать «передачу» не как сообщение мыслей от говорящего к слушающему, в котором говорящий каким-то образом внедряет свои мысли в воспринимающий разум слушателя, а как активную работу слушателя, состоящую в «воспроизведении» мыслей говорящего благодаря собственной мыслительной деятельности.

Эта параллель слушанию музыки неполна. Два приведенных примера в одном отношении подобны, но в другом различаются. Они различаются в том, что концерт и научная лекция — разные вещи, что «получаемое» нами от концерта — вещь совершенно другого рода, в принципе отличающаяся от мыслей, которые мы пытаемся «получить» из лекции. Однако эти примеры подобны вот в чем: точно так же, как от лекции мы получаем не просто звуки, исходящие из лекторского рта, от концерта мы получаем нечто отличающееся от простых звуков, издаваемых музыкантами. В каждом случае то, что мы получаем, нам приходится реконструировать в нашем сознании и благодаря нашим собственным усилиям, и это остается совершенно недоступным для слушателя, который не может или не хочет делать усилий в соответствующем направлении, как

бы точно и тонко он ни слышал все звуки, наполняющие комнату, в которой он находится.

Это (я повторяю еще раз) все мы прекрасно знаем. И поскольку мы это знаем, не стоит тратить силы на анализ и критику тех эстетических представлений (если они сейчас еще живы — когда-то они были достаточно распространены), согласно которым, слушая музыку, созерцая картины и т. п., то, что мы получаем, — это особого рода чувственные наслаждения. Когда мы занимаемся всем этим, мы, разумеется, можем, поскольку пользуемся органами чувств, испытывать чувственное удовольствие. Было бы странно, если бы мы его не испытывали. Цвет, форма, тембр музыкального инструмента — все это может давать исключительные наслаждения совершенно чувственного сорта. Может даже оказаться правдой (хотя я в этом не уверен), что никто бы не любил музыку, если бы не обладал особой чувствительностью к прелести звуков. Однако если таковая чувствительность и может на первых порах подтолкнуть людей к музыке, потом им придется прилагать большие усилия к тому, чтобы чисто чувственные наслаждения не ослабляли их способность по-настоящему слушать. Всякая сосредоточенность на приятности самих звуков направляет нашу душу на слышание, а слушание делает трудным или невозможным. Есть люди такого сорта — они ходят на концерты в основном ради чувственного наслаждения, которое получают от звуков. Их наличие — положительный кассовый фактор, однако музыканту они так же противны, как лектору слушатели, которые ходят только ради удовольствия послушать его голос. И это, опять-таки, знает каждый.

Нам не нужно педантично применять все сказанное о музыке к другим искусствам. Сейчас вместо этого мы попробуем изложить в положительном ключе ту мысль, которая была сформулирована отрицательно. Музыка не состоит из слышимых звуков, живопись не состоит из видимых красок и т. д. Из чего же тогда состоят эти вещи? Разумеется, не из «формы», если ее понимать как структуру или систему взаимосвязей между различными звуками, которые мы слышим, или различными цветами, которые мы видим. Такие «формы» всего лишь воспринимаемые структуры воплощенных «произведений искусства», то есть того, что ошибочно называют «произведениями искусства». Эти формалистические теории искусства, хотя они были и остаются популярными, не имеют никакого отношения к настоящему искусству и далее в этой книге рассматриваться не будут. Различие между формой и материалом, на котором они основываются, — это различие, присущее философии ремесла и неприменимое к философии искусства.

Произведение подлинного искусства — что-то, не видимое и слышимое, а воображаемое. Но что же мы воображаем? Мы уже говорили, что в музыке произведением искусства является воображаемая мелодия. Теперь займемся развитием этой идеи.

Каждый, должно быть, замечал странное расхождение между тем, что мы на самом деле видим, глядя на картину, скульптуру или смотря пьесу, и тем, что мы видим в воображении, тем, что мы воспринимаем, слушая музыку или речь, и тем, что мы слышим в воображении. Приведем очевидную иллюстрацию. Наблюдая представление кукольного театра, мы можем поклясться, что видим, как меняются у кукол выражения лиц, в зависимости от того, как кукловод меняет тон своего голоса. Мы знаем, что это только куклы и что выражения их лиц меняться не могут, однако это не имеет значения — в нашем воображении мы продолжаем видеть выражения лиц, которые на самом деле не существуют. То же самое происходило и на греческой сцене, когда лица актеров были скрыты масками.

Слушая фортепьяно, мы опять-таки знаем, что по чисто техническим причинам каждая нота должна начинаться со *sforzando*, а затем постепенно угасать. Однако воображение позволяет нам вычитывать из наших ощущений нечто совершенно другое. Точно так же, как мы видим движущиеся лица кукол, мы слышим, как пианист создает *sostenuto*, подобное звуку трубы. И в самом деле, звуки трубы и фортепьяно слушатели зачастую путают. Еще удивительнее бывает, когда мы слушаем, например, дуэт фортепьяно и скрипки в тональности, к примеру, соль. Тогда фа диез на скрипке звучит на самом деле значительно выше, чем фа диез на фортепьяно. Этот диссонанс звучал бы невыносимо, если бы слушатели не приучили себя концентрировать все внимание на тональности соль и молча подправлять в своем воображении каждую диссонирующую ноту. Все исправления, которые приходится делать нашему воображению, чтобы мы могли слушать весь оркестр, не поддаются описанию. Когда мы слышим оратора или певца, воображение непрерывно подсовывает нам артикулированные звуки, которые наше ухо не улавливает. Глядя на карандашный рисунок, мы спокойно принимаем несколько приблизительно параллельных линий за изображение тени. И так далее.

Но на самом деле во всех этих случаях воображение работает обратным образом. Нам удастся «разнообразить» (если я могу употребить это слово) огромную часть того, что мы видим и слышим. Во время концерта уличные шумы, звук нашего дыхания, шепот соседей и даже некоторые шумы, создаваемые самими исполнителями, полностью исключаются из нашей картины, если только их громкость не настолько велика, чтобы их было трудно игнорировать. В театре мы странным образом ухищраемся не замечать силуэты людей, сидящих впереди нас, и большую долю того, что происходит на сцене. Глядя на картину, мы не замечаем падающих на нее теней и даже бликов от ее лака, если они не чрезмерны.

Все это очевидно. И вывод был уже сформулирован шекспировским Тесеем: «Лучшие пьесы такого рода — и то только тени; и худшие

не будут плохи, если воображение поможет им»⁷. Услышанная нами музыка — это не слышимый звук, а звук, во многих отношениях подправленный воображением слушателя. Это же справедливо и в отношении других искусств.

Однако это еще далеко не все. Пристальное рассмотрение покажет нам, что воображение, с помощью которого мы слушаем музыку, — это нечто большее и нечто более сложное, чем всякий «внутренний слух»; воображение, помогающее нам видеть картину, — нечто большее, чем «глаз души». Попробуем это рассмотреть на примере живописи.

§ 6. ОБЩИЙ ОПЫТ ВОООБРАЖЕНИЯ

Изменения, пришедшие в живопись в самом конце XIX века, были настоящей революцией. На протяжении этого века все полагали, что живопись — это «зрительное искусство» и что художник — прежде всего человек, пользующийся глазами и использующий руки только для того, чтобы записать то, что открыли ему глаза. Потом явился Сезанн и стал писать как слепой. Его натюрморты, в которых хранится самая сущность его таланта, подобны группам предметов, ощупанных руками; цветом он пользуется не для того, чтобы воспроизвести то, что видит, глядя на них, а для того, чтобы записать почти в виде алгебраической формулы то, что он почувствовал при ощупывании. То же и с его интерьерами: зритель спотыкаясь ходит по его комнатам, с осторожностью огибает угрожающе угловатые столы, подходит к людям, столь тяжело заполнившим кресла, и почти отталкивается от них руками. Когда Сезанн выводит нас под открытое небо, происходит то же самое. Его пейзажи потеряли почти все следы зрительности. Деревья никогда так не выглядели — такими они должны предстать перед человеком с закрытыми глазами, человеком, который натолкнулся на них, бредя вслепую. Мост уже не переплетение цветов, как было у Котмана, и не красочное пятно, искаженное настолько, чтобы вызвать у зрителя смешанное чувство тяги к древности и головокружения, как было у м-ра Фрэнка Брэнгвина. Это ошеломляющая смесь выступов и углублений, вокруг которых мы ощупью находим дорогу. Примерно так ребенок, только начав ползать, прощупывает пути среди мебели в детской комнате. И над всем пейзажем нависает навязчивая идея горы Сен-Виктуар, на которую никогда не смотрят, но которую чувствуют, как ребенок затылком чувствует угрожающую близость крышки стола.

Разумеется, Сезанн был прав. Живопись никогда не может быть зрительным искусством. Человек пишет руками, а не глазами. Доктри-

⁷ Шекспир У. Полн. собр. соч. В 8 т. / Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник. М.: Искусство, 1958. Т. 5. С. 143. (Сон в летнюю ночь, акт V, сцена 1).

на импрессионистов о том, что писать следует свет⁸, была чистым педантизмом, который не смог уничтожить поработанных художников лишь потому, что они оставались художниками вопреки своей доктрине — оставались людьми ручного труда, людьми, которые выполняли работу пальцами, запястьями, плечами и даже (поскольку они ходили по студии) ногами. Каждый пишет то, что можно написать — никто не может сделать ничего больше, а то, что может быть написано, должно иметь какое-то отношение к мускульной деятельности пишущего. Работа Сезанна напоминает об одной из теорий Канта, в которой он утверждает, что для художника единственная польза от цвета — возможность сделать контуры видимыми. Однако на самом деле все по-другому. Кант думал о контурах как о двумерном рисунке, видимом на холсте. Контуры у Сезанна никогда не бывают двумерными, они никогда не остаются на поверхности холста. В этой живописи нового типа «плоскость картины» исчезает, она растворяется и мы проходим сквозь нее⁹.

Вернон Блейк, который понял все это очень хорошо с точки зрения работающего художника и смог выразить в словах, достойных ирландца, объявил рисовальщикам, что плоскость картины — чистый предрассудок. Держите карандаш перпендикулярно бумаге, не гладьте бумагу, а ковыряйте ее. Считайте, что вместо нее перед вами кусок глины, в котором вы хотите вырезать барельеф, а в руках у вас не карандаш, а резец. Тогда вы обнаружите, что можете сотворить не какой-то рисунок на бумаге, а объемную вещь, лежащую внутри листа бумаги или где-то за его плоскостью.

В руках м-ра Бернсона эта революция приобрела ретроспективный характер. Он обнаружил, что великие итальянские художники, если подходить к ним под таким углом зрения, дают совершенно новые результаты. Он предлагал своим ученикам (а каждый, кто сейчас интересуется живописью Возрождения, — его ученик) искать в картинах то, что он называл «осязательными ценностями», думать о мускулах художника, когда он стоял у мольберта, отмечать, что происходило с его пальцами и локтями. Он показал, что Мазаччо и Рафаэль (возьмем только эти выдающиеся примеры) писали так же, как писал Сезанн, а вовсе не так, как

⁸ Она была предвосхищена Ювдэйлом Прайсом еще в 1801 году: «Я могу представить себе человека будущего, который будет рожден без чувства осязания, не способным ничего видеть кроме разнообразных оттенков света» (*Диалог о разных сторонах живописного и прекрасного*).

⁹ «Исчезновение» плоскости картины — первый шаг, сделанный в этом направлении Сезанном. Современные художники, освоившие принципы Сезанна и сделавшие из них правильные выводы, пошли дальше — перспектива тоже исчезла (к огромному возмущению «людей с улицы», которые держатся за плоскость картины так же неосознанно и судорожно, как утопающий за соломинку). Человек с улицы думает, что все это произошло потому, что эти лентяи не умеют рисовать. Так же можно было бы думать, что молодые люди из Королевских воздушных сил носятся в небе, потому что не умеют ходить.

Моне или Сислей. Они не разбрызгивали свет по холсту, а с помощью рук и ног исследовали мир объемных и твердых вещей, в котором Мазаччо шествовал, подобно гиганту, по земле, а Рафаэль витал в безоблачном небе.

Для того чтобы понять теоретическое значение этих фактов, мы должны оглянуться на привычную теорию живописи, столь популярную в XIX веке. Эта теория основывалась на представлении о «произведении искусства», подразумевающим, что художник — в своем роде ремесленник, создающий предметы того или иного рода, и каждый из этих предметов обладает характеристиками, присущими его роду, в соответствии с различиями между разными родами ремесел. Музыкант создает звуки, скульптор создает монолитные фигуры из камня и металла, художник создает образцы из холста и красок. То, что присутствует в этих работах, зависит, разумеется, от того, какие это работы, а то, что в них находит зритель, зависит от того, что в них присутствует. Зритель, глядя на картину, видит просто плоские пятна цвета, и из картины он не может извлечь ничего, кроме того, что содержится в этих пятнах.

Забытая истина о живописи, вновь открытая благодаря тому, что можно назвать подходом Сезанна-Бернсона, заключается в том, что переживания зрителя, смотрящего на картину, — это вовсе не чисто зрительские переживания. То, что испытывает зритель, не состоит из того, что он видит. Оно не состоит из этого даже в модифицированном, дополненном и очищенном виде, прошедшем обработку зрительским воображением. Оно принадлежит не одному зрению, но и (а в некоторых случаях даже в большей части) осязанию. Впрочем, нужно быть чуть более точным. Когда м-р Бернсон говорит об осязательных ценностях, он не думает о таких вещах, как фактура меха и ткани, прохладная шершавость древесной коры, гладкость или зернистость камня, которые обнаруживают предметы под нашими чувствительными кончиками пальцев. Как показывают его заявления, он думает (или думает в основном) о расстояниях, пространстве, массе — не об ощущениях прикосновения, а о двигательных ощущениях, таких, какие мы испытываем, используя собственные мускулы и двигая конечностями. Но это не настоящие двигательные ощущения — это воображаемые ощущения. Для того, чтобы их испытать, глядя на картины Мазаччо, нам не нужно пытаться пройти сквозь них или шагать по картинной галерее — достаточно только вообразить себя в движении. Короче говоря, то, что мы получаем, глядя на картину, — это не просто переживание от видения (или частично видения и частично воображения) определенных доступных для зрения объектов. Помимо этого мы имеем, и по мнению м-ра Бернсона это наиболее важно, воображаемое переживание определенных мускульных движений.

Людам, специально интересующимся живописью, все это, когда м-р Бернсон начал об этом говорить, могло показаться чем-то странным и новым, однако нам очень давно знакомы параллели в других искусс-

вах. Хорошо известно, что, слушая музыку, мы не только слышим шумы, из которых состоит «музыка», то есть последовательность и сочетания слышимых звуков, — мы кроме того испытываем воображаемые переживания, вообще не относящиеся к сфере звуков, а именно зрительные и двигательные ощущения. Более того, каждый знает, что поэзия обладает способностью доносить до нас не только звуки, составляющие «ткань стихотворения», но и другие звуки, изображения, осязательные и двигательные ощущения, а иной раз даже запахи, — и все это мы испытываем, слушая стихотворение, только в воображении.

Таким образом мы приходим к мысли, что все, получаемое нами из произведения искусства, можно разделить на две части. (1) Имеется специализированное чувственное ощущение (в зависимости от конкретного случая, видение или слышание). (2) Имеется также неспециализированное воображаемое переживание, включающее в себя не только элементы, однородные, соответственно воображаемому образу, с теми, что составляют специализированное чувственное переживание, но и другие, однородные с ними.

Эти воображаемые переживания столь далеки от специализированности их чувственного базиса, что мы можем назвать их воображаемым переживанием всеобщей, всецелой или единой деятельности. В этот момент снова поднимает свой голос незрелый теоретик. «Смотрите, — возопит он, — как мы отплатили старомодной теории, по которой то, что мы получаем от искусства, всего лишь чувственное наслаждение видения или слушания! Наслаждение, получаемое нами от искусства, — это не просто чувственное наслаждение, это еще и воображаемые переживания. Человек, слушающий музыку, не просто слышит только ее звуки, хотя и они могут быть приятными. В воображении он переживает самые разнообразные видения и чувства — море, звездное небо, падение дождевых капель, порывы ветра, бурю, течение ручья¹⁰, танец, объятие и сражение. Человек, глядящий на картину, не просто видит сочетание красочных пятен — в воображении он движется между зданиями, деревьями, человеческими фигурами. И что из этого следует? Очевидно вот что: ценность всякого произведения искусства для зрителя, соответствующим образом подготовленного для восприятия подобных произведений, состоит не в очаровании чувственных элементов, из которых на самом деле состоит произведение искусства, а в очаровании воображаемых ощущений, возбуждаемых упомянутыми чувственными элементами. Итак, произведения искусства служат только одной цели; эта цель — тот всеобщий опыт воображения, который они дают нам возможность пережить».

Эта попытка оживления технической теории основывается на различии между тем, что мы находим в произведении искусства, его реальными чувственными аспектами, вложенными в него художником, и чем-

¹⁰ Ernest Newman. Programm Music // Musical Studies (1905), p. 109.

то другим, что, строго говоря, мы не находим в этом произведении, а скорее привносим в него из наших собственных кладовых опыта и способности к воображению. Первый аспект полагается объективным, реально присущим произведению искусства, а второй — субъективным, присущим не произведению, а той деятельности, которая происходит в нас, когда мы воспринимаем это произведение. Считается, что главная ценность такого восприятия заключается не в первом аспекте, а во втором. Всякий человек, обладающий органами чувств, может видеть все цвета и линии, содержащиеся в картине, слышать все звуки, из которых состоит симфония, однако не эти ощущения дают ему радость эстетического переживания. Для того чтобы испытать эту радость, он должен воспользоваться своим воображением, то есть перейти от первой части переживаний, данных в ощущениях, ко второй части, создаваемой в воображении.

Такова, видимо, позиция философов-«реалистов», утверждающих, что то, что они называют «красотой», «субъективно». Главная ценность, присущая такому опыту, как слушание музыки или созерцание картин, состоит не в тех переживаниях, которые непосредственно возникают от слушания музыки или видения картин, не в получении из этих вещей того, что в них реально содержится, не в «восприятии их объективной природы», а в стимулировании благодаря контактам с этими произведениями определенной деятельности нашего собственного сознания. Именно в этой деятельности заключается настоящая ценность произведения, и, хотя (пользуясь словами профессора Александера) мы можем приписать эту ценность музыкальному произведению или картине, на самом деле она кроется не в произведениях искусства, а в нас самих¹¹.

Однако эта позиция нас удовлетворить не может. Построенное таким образом различие между тем, что мы находим, и тем, что привносим, в общем слишком наивна. Посмотрим на него с точки зрения художника. Он выставляет перед нами картину. Согласно только что изложенной доктрине, он вложил в свою картину определенные красочные фигуры, которые мы можем увидеть, если просто откроем глаза и посмотрим на нее. Разве это все, что он сделал, создавая картину? Разумеется, нет. Когда он ее писал, он обладал некоторым опытом, отличающимся от простого видения красок и изображения их на холсте, воображаемым опытом всеобщей деятельности, более или менее подобным тому, который мы воссоздаем, глядя на эту картину. Если он умел писать картины, а мы умели их видеть, подобие между этим его воображаемым опытом и воображаемым опытом, который мы получаем от созерцания его работы, должно быть по крайней мере таким же близким, как между теми красками, которые мы видим на его картине, и теми красками, которые видел

¹¹ *Alexander. Beauty and Other Forms of Value* (1933), p. 24—26; *Carritt. What is Beauty?* (1932), ch. IV. Я не забыл, что у профессора Александера имеется и глава под названием «Объективность красоты» (то же, гл. 10).

он, — а может быть, и ближе. Однако если художник пишет картину так, что, глядя на нее и используя воображение, мы испытываем воображаемое переживание всеобщей деятельности, похожее на то, которое испытывал он сам, то не слишком много смысла в утверждении, что мы привносим это переживание, а не находим его в ней. Если сказать это художнику, он рассмеется и заверит нас, что то, что, как нам кажется, мы сами привнесли в картину, было плодом его собственного творчества.

Без сомнения, есть смысл в том, что мы сами привносим это переживание. То, что мы находим его в картине, — это не просто случайность, а результат нашей собственной работы, и мы ее совершаем, поскольку ее достойны. Воображаемое переживание, получаемое нами из картины, — это не просто переживание, которое может вызвать эта картина, это переживание, которое мы способны постичь. Однако это применимо в разной степени и к краскам. Художник не просто расположил на картине определенные краски, которые мы пассивно наблюдаем. По мере того как он писал, он видел, как под его кистью обретают существование определенные цвета. Если, потом уже, мы, глядя на картину, видим те же цвета, это происходит только потому, что наше цветовое видение подобно видению художника. Если бы не деятельность наших органов чувств, мы вообще не увидели бы никаких цветов.

Эти две части переживания не противопоставляются одна другой, как мы могли раньше подумать. Никак нельзя согласиться с утверждением, что чувственная часть этого переживания — то, что мы находим, а воображаемая — то, что мы привносим, или что чувственная часть объективно «присутствует в произведении искусства», а воображаемая часть является субъективным типом сознания, отдельным от качеств произведения. Разумеется, на картине мы видим цвета, однако мы видим их лишь потому, что активно используем глаза, причем обладаем глазами такого рода, которые видят то, что хотел показать художник (что было бы невозможно для дальтоника). Мы привносим нашу способность видения и наблюдаем, что она нам раскрывает. Точно так же мы привносим и нашу способность воображения и наблюдаем, что нам раскрывает она: мы наблюдаем воображаемый опыт всеобщей деятельности, который находится в картине, поскольку туда его поместил художник.

В свете последних рассуждений подытожим нашу попытку ответить на вопрос, что представляет собой произведение искусства. Что, например, представляет собой музыкальное произведение?

(1) В псевдоэстетическом смысле, когда искусство принимается за некое ремесло, музыкальное произведение оказывается последовательностью слышимых шумов. Как мы теперь понимаем, эстетики-психологи и эстетики-«реалисты» не смогли далеко уйти от таких представлений.

(2) Если под «произведением искусства» понимать произведение подлинного искусства, то музыкальная пьеса окажется не чем-то слы-

шимым, а тем, что может существовать исключительно в голове у музыканта (§ 3).

(3) До некоторой степени пьеса должна существовать исключительно в голове у музыканта (под этим названием мы понимаем, конечно, как композитора, так и его аудиторию), поскольку его воображение постоянно дополняет, исправляет и подчищает то, что он слышит в действительности (§ 4).

(4) Таким образом, музыка, которой в действительности наслаждается музыкант как произведением искусства, никогда вообще не слышна чувственно или «в действительности». Она является чем-то, существующим в воображении.

(5) Однако это не воображаемый звук (а в случае с живописью — не воображаемые цветовые композиции и т. п.). Это воображаемый опыт всеобщей деятельности (§ 5).

(6) Итак, произведение искусства — это всеобщая деятельность, которая воспринимается или осознается благодаря использованию воображения.

§ 7. ПЕРЕХОД К КНИГЕ II

Если объединить заключения настоящей и предыдущей глав, можно получить следующие выводы.

Творя для себя воображаемые переживание или деятельность, мы выражаем наши эмоции, и это и есть то, что мы называем искусством.

Что означает эта формула, мы пока еще не знаем. Мы не можем объяснить ее слово в слово — все, что пока можно сделать, — это предотвратить ее ложные толкования. «Творчество» означает производительную деятельность нетехнического характера. «Для себя» не исключает смысла «для других», напротив, этот смысл включается, по крайней мере в принципе. «Воображаемый» не означает хоть какого-нибудь сходства с игровой ситуацией. Также не предполагается, что понятие, определяемое этим словом, соответствует какому-то частному делу человека, который воображает. «Переживание или деятельность», по-видимому, не имеет чувственного характера и не должна быть хоть сколько-нибудь специализированной — это самая общая деятельность, в которой всецело участвует весь человек. «Выражение» эмоций отнюдь не то же самое, что их возбуждение. Эмоция существует еще до того, как мы ее выражаем. Однако по мере ее выражения мы наделяем ее другой эмоциональной окраской, поэтому в некотором смысле выражение творит то, что выражается, поскольку выраженная эмоция, окрашенная соответствующим образом, существует лишь тогда, когда она выражена. И наконец, мы не можем сказать, что представляет собой «эмоция», если только мы не имеем в виду нечто уже выраженное в том смысле, о котором здесь говорится.

Вот и все, чего мы можем достигнуть благодаря методу, которым мы до сих пор пользовались. Пока мы пытались лишь повторить то, что все знают и так, что знает каждый человек, близко знакомый с искусством и отличающий подлинное искусство от того, что называют искусством по недоразумению. Теперь следует приступить к работе в другом направлении. Перед нами стоят три проблемы — три неизвестных в написанной выше формуле. Мы не знаем, что такое воображение. Мы не знаем, что такое эмоция. И кроме того, мы не знаем, какова природа связи, существующей между ними и выражаемой утверждением, что воображение выражает эмоцию.

Чтобы разобраться с этими проблемами (а именно это я и называю работой в другом направлении), нам больше не следует сосредоточивать внимание на особых характеристиках эстетического переживания, а необходимо расширить поле зрения, пока оно не охватит общие характеристики переживания и опыта как такового. В предисловии я уже объяснил, что это единственный путь, которым мы можем надеяться выйти за рамки предварительной задачи договоренности об удовлетворительном использовании термина *искусство* и подойти к проблеме его определения.

Поэтому в Книге II мы все начнем сначала. Мы попытаемся разработать теорию воображения и его места в структуре опыта или переживания, развивая то, что уже было сказано об этом известными философами. Поступая таким образом, я не буду пользоваться ничем из того, к чему мы пришли в Книге I. Я, так сказать, проложу с другой стороны тоннель к той же точке, которая уже была намечена в поверхностных набросках Книги I. Когда обе эти линии исследования будут доведены до конца, они сойдутся, и их объединение даст нам теорию искусства, которая будет сформулирована в Книге III.

Дополнительное примечание по поводу перспективы и плоскости картины (с. 138—139 orig.)

Картина как материальный объект, разумеется, обладает плоскостью — это можно понять, как только возьмешь ее в руки. Однако для того чтобы увидеть картину как произведение искусства, необходимо смотреть на нее, отступив назад. Когда вы это сделаете, плоскость картины перестанет для вас существовать как нечто данное в ощущениях (и даже если бы она продолжала существовать, ее можно было бы «разнообразить», ср. с. 137). Она существует для вас как нечто, что вы воображаете в результате работы тактильного (или, точнее, двигательного) воображения, ср. с. 140. Единственные общие причины для того, чтобы это делать, — неэстетические причины, связанные с вашими отношениями с картиной как с материальным объектом. Когда вы рассматриваете картину в эстетическом ключе, эти причины исчезают. Однако в определенных условиях могут существовать подлинно эсте-

тические причины для нарушения этого правила, к примеру следующие.

Происхождение перспективы (являющееся логическим следствием воображения плоскости картины) было связано с использованием живописи как дополнения к архитектуре. Если предполагалось, что на интерьер будут смотреть в эстетическом ключе, как и на одну из стен этого интерьера, заполненную живописью, *и если ожидалось, что оба эти эстетические ощущения сольются воедино* (и никак иначе), тогда, поскольку плоскость стены является элементом архитектурной конструкции, картина должна быть написана так, чтобы воображение зрителя привлекалось к плоскости стены, а не наоборот. Вот почему художники Возрождения, действуя как декораторы интерьера, возродили и разработали систему перспективы, уже использовавшуюся в Помпеях в настенной живописи, а также в живописи других памятников Древнего мира. Для картин, которые можно снять со стены и перенести в другое место, перспектива — чистый педантизм.

КНИГА II

ТЕОРИЯ ВООБРАЖЕНИЯ

VIII

МЫСЛЬ И ЧУВСТВО

§ 1. МЫСЛЬ И ЧУВСТВО В СРАВНЕНИИ

Когда мы осмысляем наши ощущения, из всех черт, которые можно в них выделить, наиболее характерным оказывается контраст между мыслью и чувством. Я попытаюсь сформулировать некоторые особенности этого различия.

Во-первых, наши чувства обладают какой-то характерной простотой, если их сравнивать с тем, что может быть названо биполярностью мысли. Когда бы мы ни думали, мы всегда более или менее сознаем различие между мышлением правильным и мышлением неправильным, между удачной работой мысли и работой неудачной. Различия между правильным и неправильным, хорошим и дурным, истинным и ложным являют собой особые случаи этого противопоставления, и совершенно ясно, что каждое из этих различий могло возникнуть только в сознании мыслящего существа. Дело не только в том, что эти пары отражают различия, и даже не в том, что они являются противопоставлениями. Различия и противопоставления могут возникать и в простых ощущениях — например, различие между красным и синим, противопоставление горячего и холодного, приятного и болезненного. Те различия и противопоставления, которые дают мне право говорить о мысли как о явлении биполярном, — различия совершенно другого рода. В сфере чувств мы не найдем соответствий тому, что в случае с мыслью может быть названо мыслью ошибочной или мыслью ложной. Самое общее название для явлений такого рода — неуспех. Неуспех и его антоним, успех, предполагают, что деятельность, которая может потерпеть неудачу или достичь успеха, является не только «деланием чего-то», но и «попыткой что-то сделать». Здесь слово *попытка* связано не просто со «способностью к волевому решению», но с деятельностью, которая ставит перед собой определенные задачи и оценивает свой успех или неудачу в соответствии со стандартами или критериями, которые она таким образом навязывает себе.

Во-вторых, чувства несут на себе особую печать интимности по сравнению с тем, что можно назвать публичностью мысли. На улице может

одновременно мерзнуть сто человек, но ощущение холода будет индивидуальным для каждого. Впрочем, как только все эти люди подумают, что термометр показывает 22° по Фаренгейту, мысль эта будет для всех общей, общественной. Сам акт размышления о термометре может быть или не быть актом совершенно частным, однако мысль (в плане того, что мы думаем) вовсе не акт размышлений на данную тему. Точно так же ощущение (в смысле того, что мы ощущаем) не является актом переживания ощущения. В последнем абзаце я указал на различие между актом ощущения и актом мысли — теперь я говорю о различии между тем, что мы чувствуем, и тем, что мы думаем. Холод, который ощущают наши сто человек, — это не физический факт, состоящий в том, что сейчас на улице десять градусов мороза, более того, это ощущение никак не связано с упомянутым фактом: если бы среди них оказался человек, который долго жил в холодном климате, он не почувствовал бы холода в этих условиях; это просто ощущение в них, точнее говоря, сто разных частных ощущений, каждое из которых принадлежит только тому, кто его переживает, хотя имеет что-то общее с ощущениями всех остальных. В то же время «факт», «утверждение» или «мысль» о том, что сейчас десять градусов мороза, — это не сто разных «фактов», «утверждений» или «мыслей». Это один «факт», одно «утверждение», одна «мысль», который признают, которое высказывают, которую думают сто разных людей, и то, что здесь было сказано о связи между разными людьми в том, что они соответственно чувствуют и думают, в равной степени верно для связи между разными случаями соответственно переживания и размышления в жизни отдельного человека.

В-третьих, если два выведенных различия поставить рядом, можно будет сказать, что мысли могут противоречить друг другу или подтверждать друг друга, в то время как ощущениям это не дано. Если кто-нибудь кроме меня считает, что сейчас десять градусов мороза, можно сказать, что он со мной согласен, и факт такого согласия пусть и не доказывает мою правоту, но по крайней мере делает ее более вероятной. Если я думаю, что сейчас десять градусов мороза, а кто-то другой так не думает, мы противоречим друг другу и кто-то из нас должен быть не прав. Однако если мне холодно, это мое чувство никак не следует из чьих-либо ощущений холода или тепла. Никто не может объявить о согласии или несогласии с моими ощущениями.

Иногда говорят, что наши ощущения всегда существуют здесь и сейчас, ограничены в своем существовании местом и временем, в которых они переживаются, в то время как то, что мы думаем, всегда является чем-то вечным, не имеющим своего места обитания в пространстве и времени, существующим всегда и везде. В некотором смысле это, наверное, справедливо. Однако в настоящий момент лучше будет считать это утверждение слишком сильным, по крайней мере в отношении его вто-

рой части. Существование того, что мы чувствуем, безусловно ограничено рамками места и времени, в которых мы это переживаем. Опыт ощущений — это вечный поток, в котором ничто не остается неизменным, который мы можем назвать остановившимся или повернувшим вспять, имея в виду не идентичность ощущений в разные моменты времени, а всего лишь большее или меньшее сходство между разными ощущениями. Попытки отрицать этот тезис, попытки вызвать из забвения метафизическую сказку о темных подвалах, в которых хранятся все возможные чувства, которые в данный момент никто не переживает, можно оправдать только ужасом перед изоощренными стараниями свести весь мир опыта только к ощущениям, представить вселенную в виде фантазмагии чувств. Правильный ответ на эти софизмы не: «в таком случае мы должны придать чувствам свойства, присущие мыслям», а: «в нашем опыте больше, чем просто чувства — там присутствует также и мысль».

Однако для того чтобы подчеркнуть различие между чувством и мыслью, нет необходимости утверждать, что все объекты мысли вечны. Достаточно будет только отстоять утверждение, что, думая, мы имеем дело с протяженными во времени объектами, пусть даже они и не вечны, с чем-то действительно повторяющимся как фактор нашего опыта, и не обязательно требовать бесконечного повторения такого объекта. Не нужно задаваться вопросом о вечной истинности (что бы это ни значило) факта, что однажды утром термометр показал десять градусов мороза. Нам будет достаточно сказать, что эта истина познаваема более чем для одного человека, а для одного и того же человека — более чем один раз. Если мы сравним поток чувств с течением реки, мысли будут иметь по крайней мере относительное постоянство песка и скальных пород, образующих речное ложе.

Здесь будет не лишним сделать одно предостережение. Я ввел различие между деятельностью мышления и ощущения и тем, что соответственно мыслится и чувствуется. Общеизвестно, что такие слова, как *мысль, чувство, знание, опыт*, имеют двоякое значение. Они относятся как к деятельности мышления, так и к тому, что мы думаем; как к процессу ощущения, так и к тому, что мы чувствуем; как к работе познания, так и к нашим знаниям. Когда мы употребляем эти слова, очень важно не путать между собой эти две половины их смысла. Мое предостережение в следующем: важно также помнить, что соотношение между этими двумя половинами смысла отнюдь не одно и то же для всех перечисленных здесь слов. Мысль и чувство отличаются друг от друга не только тем, что чувствуемое нами совершенно не то, что мыслимое, и не тем, что акт мышления вовсе не акт чувствования, но и тем, что связь между актом мышления и тем, что мы думаем, принципиально отлична от связи между актом чувствования и тем, что мы чувствуем.

§ 2. ЧУВСТВО

Если теперь рассмотреть чувство само по себе, то можно будет обнаружить, что мы имеем дело с опытом двух разных типов, называемым одним и тем же словом. Во-первых, мы говорим, что горячее и холодное, твердое и мягкое — вещи, которые мы чувствуем. В Шотландии и о запахе говорят, что его «чувствуют». Расширяя подобным образом сферу употребления слова *чувствовать*, мы можем применить его к звуку или цвету. На самом деле это английское слово не употребляется так широко — для этого мы применяем слова, выведенные из латинского корня *sentio*. Специализированную деятельность по восприятию цветов, звуков, запахов и т. п. мы обобщенно называем «чувствованием» или, в широком смысле, «ощущением». Во-вторых, мы говорим, что можно чувствовать удовольствие или боль, злобу, страх и т. п. Здесь мы также имеем дело с общей деятельностью ощущения, специализированной по различным родам, причем в каждом роде точно определено, что мы чувствуем. Эти чувства, естественно, принадлежат не к тому классу, который мы называли ощущениями. Для того чтобы подчеркнуть различие между этими классами, назовем эти чувства эмоциями.

Различие между этими двумя типами чувств — это не различие между двумя видами, принадлежащими к одному роду, не различие между видением и слышанием или между чувством озлобления и чувством страха. Видение и слышание — различные специализации общего рода ощущений, так что акт видения — это один акт ощущения, а акт слышания — другой акт того же ощущения. Если нам доводится одновременно видеть и слышать (а это бывает часто, хотя и не всегда), мы одновременно совершаем два акта ощущения. Между ощущением и эмоцией существует еще более тесная связь. Если ребенок пугается при виде алой занавески, пылающей в лучах солнца, в его сознании нет разделения на два переживания — на ощущение красного цвета и на ощущение эмоции страха. Его сознание заполнено одним переживанием — ощущением пугающего красного цвета. Разумеется, мы можем разложить это переживание на два элемента — чувственный и эмоциональный, однако такое разделение не будет делением на два независимых друг от друга ощущения, как можно было бы разделить видение красного цвета и одновременное слышание колокольного звона. В процессе переживания эти два элемента не просто смешиваются, а объединяются в соответствии с определенной структурной схемой. Характерную сторону этой схемы можно определить словами, что ощущение предшествует эмоции. Предшествование здесь не означает приоритета во временной последовательности. Если бы это имело место, можно было бы говорить не об одном, а о двух переживаниях. Здесь нет также и причинно-следственной связи, поскольку эмоция — это не просто следствие ощущения, а самостоятельный и отдельный элемент переживания. Это не идентично

и логической связи между посылкой и следствием. Впрочем, говоря о таких явлениях, мы используем слова *потому что*. Мы говорим, что ребенок испугался, потому что увидел занавеску, хотя видение занавески и испуг не являются двумя отдельными переживаниями. И тем не менее, как ни описывай взаимосвязь такого типа, она нам хорошо знакома. Напрягая бицепс, я поднимаю предплечье. Напряжение мускула и движение руки — это не два физических действия, а одно. Это действие можно разложить на две составляющие, причем мускульное сокращение предшествует изменению положения руки (рука поднимается, «потому что» сокращается бицепс), хотя в анатомическом плане бицепс не может сократиться до того, как поднялась рука. Для того, чтобы охарактеризовать подобную взаимосвязь между ощущением и эмоцией, я назову эмоцию «эмоциональным зарядом» соответствующего ощущения, а поскольку нам желательно сохранить различие между актом ощущения и тем, что мы ощущаем, то термин *ощущение* мы ограничим только актом ощущения, а в данном контексте будем говорить о соответствующих чувствах.

Можно, наверное, сказать, что каждое чувство имеет собственный эмоциональный заряд. Это утверждение трудно сколько-нибудь серьезно проверить — отчасти потому, что трудно поставить соответствующие опыты. Ведь обычно мы переживаем одновременно очень большое количество разнообразных чувств и не можем с уверенностью сказать, имеет ли каждое из них определенный эмоциональный заряд. Эти трудности можно объяснить и тем, что в жизни мы привыкли, следуя повседневным нуждам, гораздо внимательнее следить за нашими ощущениями, чем за эмоциями.

Привычка «стерилизовать» наши чувства, игнорируя их эмоциональный заряд, не является в равной степени общепринятой для людей всех слоев и состояний. Похоже, что она особенно характерна для взрослых и «образованных» людей, принадлежащих к тому, что называют современной европейской цивилизацией. Среди них она более развита у мужчин, чем у женщин, и менее развита у художников, чем у всех остальных. Если заняться так называемой цветовой символикой Средневековья, можно будет заглянуть в мир взрослых и образованных европейцев, которые не стерилизовали свое чувство цвета. В этом мире каждый, кто, увидев какой-либо цвет, осознавал это свое ощущение, тут же осознавал переживание соответствующей эмоции. Подобная способность встречается и сейчас среди детей и художников. У потенциальных читателей настоящей книги привычка стерилизовать свои чувства укоренилась, наверное, так глубоко, что попытка ее преодолеть повлечет за собой такое противодействие, которое не даст им свободно сделать ни одного шага в этом исследовании. Однако я полагаю, что в той степени, в какой читатель сможет осознать, что с ним на самом деле происходит, он обнаружит, что каждое чувство будет нести специфический эмоциональный заряд и что связанные таким образом чувства и эмоции являют

собой неотторжимые элементы любого ощущения или переживания. В случае с детьми это более заметно, чем в случае со взрослыми, поскольку дети еще не обучены всем правилам того общества, для жизни в котором они рождены. Среди взрослых это более заметно у художников, поскольку для того, чтобы быть художниками, они должны выработать в себе способность противостоять давлению этих правил. Тем, кто не является ни художником, ни ребенком, лучше всего подойти к этому вопросу, соотнеся его именно с этими примерами. Тогда, я думаю, будет легко убедиться, что чувства никогда не появляются без эмоционального заряда. Это открытие, в свою очередь, может подтолкнуть к дальнейшим опытам над собой и к заключению, что лишенное эмоций чувство, «чувство» из современной философии, — это не настоящее чувство, переживаемое человеком, а результат упомянутого процесса стерилизации.

По-видимому, чувство возникает в нас независимо от всякого мышления, оно возникает в той части нашего внутреннего мира, которая существует и функционирует ниже уровня мышления, не подвергаясь никакому влиянию с его стороны. Все, что об этом было сказано, и все, что когда-либо об этом удастся сказать, раскрывается (или измышляется) в результате деятельности мысли. Однако в этом случае мысль, видимо, просто наблюдает то, что от нее не зависит. Примерно та же мысль могла бы исследовать анатомию и физиологию нашего организма, которые, без сомнения, существуют и функционируют вне зависимости от того, думаем мы об этом или нет. Так ли это на самом деле — вопрос очень сложный. Сейчас нам остается лишь примириться с предположительным ответом, что это, наверное, так. Похоже, что наша чувственно-эмоциональная природа, природа живых чувствующих существ не зависит от нашей мыслительной природы, природы мыслящих существ, и составляет некий уровень переживаний, располагающийся ниже уровня мышления. Называя этот уровень низшим, я не берусь утверждать, что он представляет меньшую важность в балансе человеческой жизни или что он составляет ту часть нашего бытия, которую мы должны презирать или преуменьшать. Я всего лишь полагаю (если мое мнение правильно), что этот уровень имеет характер фундамента, на котором строится рациональная часть нашей природы. Этот фундамент заложен в истории живых организмов вообще и в истории каждого индивида, он сформировался еще до того, как на нем была воздвигнута надстройка мысли, и надстройка эта может нормально функционировать только тогда, когда фундамент в полном порядке.

Уровень опыта, на котором мы обычно воспринимаем наши ощущения в двойном смысле этого слова, то есть переживаем чувства вместе с присущим им эмоциональным зарядом, я предлагаю назвать психическим уровнем. Пользуясь этим названием, я имею в виду традиционное разделение между *psyche*, или «душой», и «духом», соответствующее предложенному мной разделению между чувством и мыслью; также и с са-

мым словом *психология*, которое подразумевает, что называемая так наука имеет своей целью исследования в сфере психического, а я полагаю, что психическое имеет отношение именно к этому уровню опыта, а вовсе не к уровню, характеризующемуся мыслью (см. с. 161). Надеюсь, что мне не придется извиняться перед некоторыми из читателей за употребление слова, которое в их сознании связывается с Обществом исследования психических явлений.

В этой книге я буду употреблять слово *чувство* только в отношении психического уровня опыта, а не как синоним для эмоции вообще. Психический уровень в действительности содержит огромное разнообразие эмоций, однако лишь тех эмоций, которые представляют собой эмоциональный заряд для соответствующих чувств. Когда зарождается мысль (а в мои планы не входит ответ на вопрос, как же это получается), она приносит с собой эмоции нового порядка — эмоции, которые могут возникнуть только у мыслителя, причем только потому, что его мысль движется тем, а не иным путем. Иногда эти эмоции мы называем чувствами, ощущениями, однако в этой книге я буду избегать такого словопотребления, для того чтобы не путать этот опыт со специфическими ощущениями, которые мы переживаем на психическом уровне.

§ 3. МЫСЛЬ

Чувство является для мысли не просто фундаментом, на котором она зиждется и к которому она может обратиться, если ей это заблагодарассудится. В своей первичной и основной форме мысль, по-видимому¹, обращена исключительно на чувство, ибо именно чувство дает для нее единую и универсальную материю. Это вовсе не значит, что не может существовать вторичных мыслей, — к этому вопросу мы вернемся позже. В настоящий момент нам следует ограничиться только первичной формой.

Когда мы думаем о том, что выражаем такими словами, как: «Я устал», «Сегодня жарко» или «Вот голубое пятно», можно, наверное, не сомневаться, что мы думаем о наших чувствах. Благодаря акту внимания мы получаем представление о некоторых чувствах, которые мы в данный момент переживаем. Далее мы думаем об этих чувствах в соотношении с другими чувствами, пережитыми в прошлом или доступными воображению. Таким образом, говоря «Сегодня жарко», я классифицирую одно из переживаемых мной чувств как чувство температуры и сравниваю его с ощущениями температуры, к которым я привык. После этого я выражаю результат сравнения, говоря, что нынешнее ощущение

¹ Причины этих предосторожностей будут сообщены ниже.

подходит ближе к более горячему концу шкалы, составленной из подобных ощущений.

Те же рассуждения справедливы (хотя и не с такой очевидностью) в отношении высказываний вроде «Вот моя шляпа». Ссылка на чувства говорящего здесь неочевидна, но вполне реальна. Когда я говорю, что это моя шляпа, я устанавливаю определенные соотношения между определенными чувствами, которые я сейчас переживаю (например, если я просто смотрю на шляпу, я воспринимаю определенные цветовые ощущения, организованные определенным образом), и другими чувствами, которые, как мне помнится, я переживал в прошлом (например, чувством, которое я имею в виду, говоря о том, как выглядит моя шляпа, когда висит на гвозде в моем доме). Я утверждаю, что связь между этими чувствами такова, что шляпа, на которую я сейчас смотрю, не может не оказаться моей. Описание всех этих чувств и связей между ними породило бы почти бесконечное количество усложнений, однако это не может служить основанием для скептицизма в отношении самого факта. Столь привычная победа человеческого разума — опознание собственной шляпы — на самом деле оказывается очень сложным достижением и содержит огромное количество мыслей, каждая из которых может оказаться ошибочной.

Анализ такого типа может показаться вполне надежным в том случае, когда мышление называется эмпирическим. Даже когда мы формулируем утверждения относительно расстояний, формы и размеров тел, мы в конечном счете выражаем наши мысли о взаимосвязи между ощущениями, действительными и возможными. Если я говорю: «Эти железнодорожные пути хотя и кажутся сходящимися, на самом деле параллельны», — я прежде всего обращаю внимание на некоторое распределение цветов, оказавшееся перед моими глазами. Из этой картины я выделяю светлые полосы, которые называю рельсами. Затем я сравниваю вид этих полос с двумя другими изображениями — одно получится, если подобные полосы нарисовать параллельно друг другу, а второе — если нарисовать их сходящимися. В конце концов, с помощью предостерегающих слов *в действительности* я убеждаю себя, что, вопреки сходству между тем, что я сейчас вижу, и второй из воображаемых картин, я не должен думать что, если я пройду вдоль путей, время от времени измеряя расстояние между рельсами, я получу такой же результат, какой можно ожидать, проведя пальцами вдоль воображаемых линий на воображаемой картине. И снова самый грубый анализ оказывается почти невыносимо сложным, однако все равно никакое исследование в подобном случае, как бы запутанно оно ни было, не окажется исчерпывающим. Однако все это не доказывает, что анализ такого рода ошибочен — мы лишь убеждаемся, что наша мысль на удивление быстра.

Итак, наше представление о мире пространства и времени, о «мире природы», или о «внешнем» мире, который является не миром, внешним

по отношению к нам самим (поскольку мы сами оказываемся его частью; если же «мы» — это наш рассудок, то совершенно бессмысленно говорить о чем-нибудь как о внешнем по отношению к *нему*), а миром вещей, внешних по отношению друг к другу, миром вещей, рассеянных в пространстве и времени, — это представление частично чувственное (а строго говоря, чувственно-эмоциональное) и частично интеллектуальное: чувства в нем соотносятся с цветами, которые мы видим, звуками, которые мы слышим, и т. п., а мысль — с соотношениями между этими чувствами.

Однако мысль сама по себе, как элемент опыта такого рода, представляет собой вещь, о которой тоже можно размышлять. Так возникает вторичная форма мысли, в которой мы размышляем не о наших ощущениях, выявляя связи между ними, а о наших мыслях. Нас интересуют принципы, согласно которым мысль в своей первичной форме исследует связи между ощущениями или (что сводится к тому же) согласно которым существует взаимосвязь между тем, что мы в таких ситуациях думаем. Утверждения, формулируемые мыслью в этой вторичной форме, можно беспристрастно охарактеризовать как установление связей между одним актом мышления и другим актом или между одним объектом мысли и другим. Это может быть названо законами мысли — чтобы отличать их от того, что по традиции называют законами природы. Однако это вовсе не законы таинственного трансцендентного мира, далекого от мира природы или мира чувств, — это всего лишь законы второго порядка, имеющие отношение к самому миру. Эти законы формулируют, при необходимости подтверждают или опровергают, обращаясь не к чувственному опыту, связанному с видением в определенных ситуациях определенных цветов или слушанием определенных звуков (такой опыт, очевидно, может нам помочь с формулировкой, подтверждением или опровержением лишь законов первого порядка), а к интеллектуальному опыту размышлений определенными способами, к тому факту, что наши мысли организованы в некоторую упорядоченную структуру.

Эта вторичная функция мысли, или мысль второго порядка, традиционно отличаемая от мысли первого порядка и называемая «разум» в отличие от «понимания», «философия» в отличие от «науки» и т. п., оказалась поводом для многочисленных пустых мистификаций. Как должно быть всякому понятно, любое знание выводится из опыта, все, претендующее на статус знания, должно обращаться за верительной грамотой к тому же опыту. Это справедливо по отношению к метафизике, богословию или чистой математике, равно как и к железнодорожным расписаниям и «Пособию по игре в крикет» Уисдена. Однако слово *опыт* приобрело второй смысл, означая на философском жаргоне чувственный опыт. В этом новом смысле лишь мысли первого порядка связываются с «опытом»² и могут быть проверены обращением к нему.

² Именно поэтому мысль первого порядка была названа «эмпирической».

Мысли второго порядка, очевидно, не допускают такой проверки. Как же в таком случае их можно проверить или испытать, а главное, как же к ним можно прийти? Кант полагал, что они познаются неким таинственным образом «независимо от опыта». Некоторые современные философы, справедливо отвергая эту мистификацию, подсовывают вместо нее другую — утверждают, что предложение, в котором мы выражаем мысль второго порядка, — это не заявление относительно предмета, который мы в данный момент обсуждаем, а утверждение, объявляющее об эквивалентности двух слов или фраз в языке, на котором мы предлагаем вести дискуссию. Нет необходимости подробно критиковать такие представления. Достаточно будет увидеть сомнительность основания, на котором эти теории построены. Главная посылка состоит в том, что все знание выводится из опыта (где подразумевается, что мысль является опытом в не меньшей степени, чем ощущение). Второстепенная посылка гласит, что мысль не является опытом. В результате мы получаем вывод, что мысль второго порядка, которая на самом деле основывается на опыте мышления, либо оказывается знанием в совершенно новом и таинственном смысле этого слова, либо же вообще не может быть названа знанием.

§ 4. ПРОБЛЕМА ВООБРАЖЕНИЯ

В предыдущем параграфе мысль и ее первичная функция описывались в связи с взаимоотношениями между чувствами. Однако такое толкование порождает одну сложность. Чувство представлено нашему сознанию лишь посредством соответствующего акта ощущения. Оно появляется, когда мы совершаем этот акт, и исчезает, как только этот акт заканчивается. Оно «дается» фактом такого появления, и как только оно дано, его тут же у нас забирают.

Теперь предположим, что в течение нескольких секунд я держу руку рядом с пламенем и воспринимаю быстро нарастающее ощущение тепла. В тот момент, когда ощущение тепла дошло до болевого предела, я, очевидно, чувствую большее тепло, чем за секунду до этого. Но откуда же я знаю, что теперь мне теплее? Уже приведенное объяснение предполагает, что у меня имеются какие-то средства для сравнения ощущений, которые я испытываю в данный момент, с ощущениями, которые я испытывал секундой раньше. Однако ощущение секундной давности теперь уже во мне не присутствует, оно исчезло, унесено потоком ощущений. Его уже нет под рукой для сравнения с последовавшими ощущениями. Точно так же будущие чувства, возможные чувства, чувства других людей — это чувства, недоступные мне здесь и сейчас и, следовательно, не являющиеся предметами, чьи отношения друг с другом или с чувствами, испытываемыми мной сейчас, я вправе обсуждать.

Таким образом, слова *отношения между чувствами* бессмысленны, если только они не применяются к отношению между чувствами, доступными одному человеку в один и тот же момент времени. Однако даже такое ограничение не может полностью оправдать приведенную фразу. Представляется вполне вероятным, что акт сравнения двух одновременно появившихся чувств, акт рассмотрения связи между ними должен занять некоторый отрезок времени, в течение которого эти чувства уже исчезнут, уступив место другим. Может показаться, что чувственный поток разрушает любое ощущение еще до того, как мы успеем проанализировать его связь с другими чувствами.

В современных философских работах, где поддерживаются взгляды, подобные изложенным в конце предыдущего параграфа, эта сложность маскируется с помощью словаря, в котором неявно отрицаются некоторые характерные признаки чувств. Чувства называются там «чувственными данными», причем термин *данные* снабжается не тем смыслом, который подразумевался, когда мы говорили, что чувства нам «даны», а смыслом почти противоположным: теперь чувства нам даны и сохранены, установлены или зафиксированы как график, полученный в результате какого-то исследования, как данные, на которых основывается какая-нибудь научная гипотеза и по отношению к которым ее можно испытать. В таких работах даже слово *чувство* используется с тем же подтекстом, что и *чувственные данные*. Такое толкование, разумеется, полностью ошибочно: оно состоит в приписывании чувствам характеристик, в точности противоположных тем, которыми они как чувства обладают. Однако это ложное толкование подкрепляется, как под гипнозом, целой серией других терминов. Так, например, наши отношения с чувствами описываются как «знакомство» с ними. Тем не менее нельзя же в самом деле познакомиться с чувством. Для того, чтобы ознакомиться с городом или книгой, познакомиться с человеком, необходимо вступать в контакты с объектом множество раз и в разнообразных ситуациях. Знакомый нам человек или знакомая вещь — это повторяющееся впечатление из нашего опыта, опознаваемое при повторении как нечто идентичное своему современному или прошлому «я». Однако чувства ни сохраняются, ни возвращаются. Ощущение красного цвета может повторяться, и человек, в силу этого, может быть с ним знакомым. Однако никогда мы не дождемся повторения именно этого красного пятна. Скорбь может повторяться, и человек может с ней близко познакомиться. Однако именно это конкретное чувство несчастья лишь один раз предстает именно в этом акте ощущения. Оно никогда раньше не испытывалось, как бы много ни было его подобий. Кроме того, считается, что истинность эмпирического утверждения проверяется «обращением» к чувствам. Под проверкой понимается выяснение, будут ли нам в определенных обстоятельствах даны именно те чувства, которые мы должны ощутить, если утверждение истинно. Однако здесь предполагается,

что я сейчас могу знать, каковы будут еще не испытанные мной чувства; если они будут мне даны, предполагается, что я могу сказать: «Вот те (или не те) чувства, которые я ожидал», — сравнивая переживаемые мной чувства с некоторым о них представлением, составленным мной заранее. Хорошо было бы понять, как это получается.

Перед нами встают две альтернативы. Либо же люди, использующие такой язык (включая и нас самих в предыдущем параграфе), говорят самую немыслимую чепуху, либо же они систематически допускают ошибки при употреблении слова *чувство* и всех других связанных с ним слов, обозначая с их помощью не мимолетные цвета, звуки и запахи, которые мы в самом деле «чувствуем», но нечто другое, что эти авторы ошибочно или преднамеренно подставляют вместо «чувства». Допустим, что ошибка не слишком груба, что она возможна, и предположим, что существуют какие-то другие явления, в определенных отношениях похожие на чувства, но отличающиеся от чувств тем, что они не так мимолетны и переменчивы. Допустим, что любое из них можно задержать в сознании как объект для внимания после того, как момент ощущения позади, или же что их можно предвидеть еще до их наступления.

Если в самом деле существует класс подобных сущностей, его члены, очевидно, не являются чувствами, а деятельность, связанная с ними, не является ощущением. Однако такие сущности вполне могут оказаться тем, что в упомянутых философских теориях называется чувствами. Если мы выясним, что же это за сущности, можно будет заново проинтерпретировать упомянутые философские теории таким образом, чтобы спасти их от обвинения в полной бессмысленности.

В этом будет состоять задача следующих двух глав. В них я попытаюсь показать, что существуют такие явления, которые можно идентифицировать с «идеями» Юма в отличие от его же «впечатлений» (в качестве отправной точки я избираю именно Юмово описание этих явлений). Я постараюсь показать, что с этими явлениями связана специфическая деятельность разума, что она оказывается тем, что мы обычно называем воображением, отличающимся, с одной стороны, от ощущения, а с другой — от интеллекта. Эта деятельность, *φαντασία*³, без которой, согласно Аристотелю, не может быть рассуждения, «слепая, но необходимая способность», которая, согласно Канту, составляет связь между ощущением и пониманием, заслуживает, на мой взгляд, более глубокого исследования, чем то, которого она до сих пор удостоилась. Это необходимо сделать как ради нее самой (в этом аспекте с ее помощью, как я потом покажу, можно будет заложить основы для теории эстетического переживания), так и ради ее места в общей структуре опыта как целого — той точки, в которой деятельность мысли сталкивается с чисто психической жизнью ощущения.

³ фантазия (греч.)

Примечание к с. 154—155

Психология истинная и ложная. Из различия, установленного на с. 149, следует, что в то время как для исследования природы ощущения необходимо понять, что же в самом деле делают люди, когда они что-то ощущают, для исследования природы мышления необходимо понять как то, чем они занимаются в процессе мышления, так и то, является ли их мышление удачным или неудачным. В результате, если наука, исследующая ощущения, должна быть «эмпирической» (то есть посвященной установлению и классификации «фактов», или явлений, доступных наблюдению), то наука о мысли должна быть «нормативной» или (как я предпочитаю это называть) «критериологической», то есть связанной не только с «фактами» мысли, но также и с «критериями» или нормами, которые эта мысль налагает на себя. Долго считалось, что «критериологические» науки (например, логика или этика) следуют правильному подходу к изучению мысли. В XVI веке для обозначения «эмпирической» науки об ощущениях было придумано название *психология*. В XIX веке получила хождение мысль, что психология может не только дополнять старые «критериологические» науки, снабжая их проверенным подходом к исследованию ощущений, но и заменить их, предоставив современный «научный» подход к исследованию мысли. В результате этого недоразумения теперь существуют две вещи, называемые «психологией» — обоснованная и важная «эмпирическая» наука (как теоретическая, так и прикладная) об ощущениях и псевдонаука о мысли, необоснованно претендующая на «эмпирический» подход к тем вещам, которые, как формы мысли, можно рассматривать только «критериологически». Обширная и быстро растущая литература этой науки несет в себе давно знакомые приметы псевдонауки (внутренние противоречия, заявления об «открытиях», которые на самом деле оказываются банальностями, обращение к фактам, не имеющим отношения к обсуждаемым проблемам, уклонение от критики под предлогом, что «эта наука еще в младенчестве» и т. п.). Эта наука не пользуется никаким уважением среди тех (историков и т. п.), чье дело — изучать человеческую мысль в ее реальности. В этой книге и во всех своих остальных работах я без всяких извинений буду игнорировать ошибки последователей этих теорий.

IX

ОЩУЩЕНИЕ И ВООБРАЖЕНИЕ

§ 1. ТЕРМИНОЛОГИЯ

Прежде чем непосредственно приступить к проблеме, поднятой в конце предыдущей главы, стоит, наверное, обсудить одно различие, которое может предоставить нам безопасный подход к теории воображения. Я говорю о соответствующем здравому смыслу различии между, например, «действительным видением» цветового пятна и «воображением» такового. Я поднимаю голову, смотрю в окно и «вижу» простор зеленых лугов. Я закрываю глаза и в результате сознательного усилия «воображаю» тот же зеленый простор, или по крайней мере что-то очень похожее. В первом случае цвет является передо мной, когда я смотрю на то, что «реально здесь», во втором — это «вымысел» моего воображения, которое создает цвет в отсутствие упомянутых выше реальных условий.

Это вытекающее из здравого смысла различие, если мы в него углубимся, окажется очень неясным, и когда наконец мы сможем сказать, что же оно означает, результат будет очень отличаться от того, чем все это казалось с первого взгляда. Подобное исследование будет мучительным и, возможно, скучным, но обещает принести существенные плоды, поскольку это различие выражает (или, с таким же успехом можно сказать, скрывает) истину огромной важности, которую мы никогда не сможем отчетливо представить, если поверим соответствующим здравому смыслу взглядам без всякой критики. У нас будет еще меньше шансов на успех, если мы вообще отбросим эти взгляды как чепуху.

Следует начать с выбора такой терминологии, в которой соответствующее здравому смыслу различие можно будет выразить просто и не слишком противостоестественно. Используемая сейчас терминология распадается на две группы в соответствии с желанием подчеркнуть подобие между видимыми и воображаемыми цветами (или же актами видения и воображения) и с желанием подчеркнуть различие между ними. К первому классу принадлежат такие терминологические структуры, в которых «настоящее видение» и «воображение» с равным успехом называются «ощущениями», а то, что мы «реально видим» и что «воображаем», без различия называется чувствами или чувственными данными. Для того чтобы сохранить некоторое различие между двумя этими случаями, создаются добавочные модификации: например, различие может быть сделано между соответствующими действительности и иллюзорными чувствами.

Во втором типе терминологии употребление слов *ощущение* и *чувство* ограничивается только теми случаями, когда мы «действительно видим». В случае же, когда мы воображаем, используются другие слова, например, то, что мы воображаем, называется «образом». Так мы получаем четкий буквальный параллелизм между чувствованием чувства и воображением образа. Теперь возникает сложность с поиском пары родовых терминов, один из которых охватывал бы ощущение и воображение, а другой — чувство и образ, а также с исследованием, как эти две пары частных терминов связаны друг с другом и с соответствующими терминологическими классами.

Сам я в этой главе выберу следующую терминологию. В качестве родового термина, который охватывал бы и акт «реального видения», и акт «воображения», я использую слово *ощущение*. Когда мне потребуется глагол, я буду употреблять слово *ощущать*.

То, что мы ощущаем, я назову «чувством». Различные виды ощущений я назову «видением», «слышанием», «обонянием» и т. д., а соответствующие виды чувств — «цветами», «звуками», «запахами» и т. д. В каждом из этих случаев я буду игнорировать различие между двумя случаями, проведенное в начале этой главы.

В качестве видовых названий для этих двух случаев я использую термины *реальное ощущение* (с соответствующим этому глаголом *реально ощущать*) и *воображение* (с глаголом *воображать*). Виды реальных ощущений я назову «реальное видение», «реальное слышание» и т. д. То, что мы реально ощущаем, я назову «реальным чувством», а виды этого чувства — «реальным цветом», «реальным звуком» и т. д. То, что мы воображаем, я назову «воображаемым чувством», а его виды — «воображаемым цветом», «воображаемым звуком» и т. д.

Здесь, наверное, будет уместным предупредить об одном недоразумении. Читатель, имея в виду такие различия, какие существуют между реальным бриллиантом и подделкой, может вообразить, что нечто, *ex hypothesi* отличное от реального ощущения, не может быть ощущением, как я заявлял, а должно быть чем-то отличным от ощущения, как, например, страз отличается от бриллианта. Однако я использую слово *реальный* вовсе не в этом смысле. Я употребляю его так, как оно использовано в выражении *реальная собственность*, которое не подразумевает, что «личная собственность» вообще не собственность, а означает, что вид собственности, называемый «реальным», — это собственность *in rebus*, где *res* имеет смысл физической вещи.

Соображения, по которым я принял эту терминологию, в основном состоят в том, что она ближе всех других к повседневной речи, а потому вызывает меньше вопросов. Философ, пытающийся «говорить с простымлюдином, а думать с аристократом», имеет это преимущество по сравнению с философом, принявшим разработанный технический лексикон:

использование специального «философского языка» вынуждает того, кто на нем говорит (может быть, даже против собственной воли), принимать философские доктрины, для выражения которых этот язык был создан. Таким образом, эти доктрины незаметно и категорически навязываются любому диспутанту, который прибегнет к использованию такого языка. Если же пользоваться языком повседневности, проблемы можно будет формулировать таким образом, чтобы они не обрекали нас заранее на какое-то определенное решение. Это дает носителю обыденной речи преимущество, если он, конечно, стремится поддерживать открытую дискуссию и добраться до истины. Для философа, который стремится не к истине, а к победе, такой язык будет только помехой. Для него разумнее было бы в самом начале настоять на такой терминологии, в которой все утверждения заранее предполагают те тезисы, которые он стремится утвердить. Именно так и обстоит дело с теми философами, которые заявляют о своей неспособности понять смысл того или иного утверждения, пока оно не переведено на их собственную терминологию. Стремление каждую беседу вести только на своем собственном языке в среде обывателей изобличает дурные манеры, у философов подобная позиция также говорит о склонности к софистике.

§ 2. ИСТОРИЯ ПРОБЛЕМЫ: ОТ ДЕКАРТА ДО ЛОККА

История развития проблемы, о которой мы будем здесь говорить, растянулась (по крайней мере в рамках, которые нас интересуют) от Декарта до Канта. Основные конструктивные усилия средневековой философии основывались на предположении, что ощущение вообще дает нам реальное знакомство с реальным миром. Однако это предположение было дискредитировано скептиками XVI века, и проблема отличия реальных ощущений от воображения и, таким образом (без отказа от последнего), защиты от иллюзий, возникающих при смешивании первого и второго, была поставлена на повестку дня Декартом.

Декарт, будучи до некоторой степени под влиянием взглядов скептиков, признал, что путем непосредственного наблюдения он не получит способа решения, сидит ли он на самом деле перед очагом или же ему кажется, что он сидит перед очагом: в нашей терминологии — различия как между реальными чувствами и соответствующими воображаемыми чувствами, так и между реальными ощущениями и соответствующими воображаемыми ощущениями. Таково ядро Декартовой доктрины о недостоверности или обманчивости чувств. Он не отрицал существования такой реальной вещи, как ощущение. Все, что он отрицал, — это возможность отличить реальное ощущение от воображения с помощью любого метода, не привлекающего математические рассуждения. Это отрицание он сделал основой собственной философии, доказывая, что система, пост-

роенная на предположении, что реальные ощущения можно таким образом отличить от воображения, порочна с самого начала.

Гоббс принял такую же точку зрения и, со своей обычной резкостью, сформулировал ее в более прямолинейной форме. При условии, что не существует способа отличить реальное ощущение от воображения с помощью непосредственного наблюдения и что то, что мы не можем узнать с помощью упомянутого метода, мы не можем узнать вообще, если непосредственность является принципиальным качеством нашего чувственного опыта (похоже, он рассуждал именно так), лучше будет и вовсе отрицать это различие и пользоваться противопоставленными терминами как синонимами. По крайней мере именно таковы взгляды, которые он излагает в первой главе «Левиафана». Чувства, отмечает он, это плод воображения, пробуждение не отличается от сна, так что во всех случаях чувство является не чем иным, как изначальным порождением нашей фантазии.

Спиноза оказывается ближе к Гоббсу, чем к Декарту, и признает в качестве принципа, что всякое ощущение является воображением, так что *imaginatio* становится его постоянным термином, обозначающим ощущения («Этика», II, XVII, схолии). *Imaginatio* для него не является образом мышления, и, говоря о нем, он никогда не использует слов *idea* или *percipere*, которые в его текстах неизменно сопутствуют разговору о действиях интеллекта. Воображение — это не деятельность, а бездействие, и в силу этого плоды воображения, поскольку они не содержат истины, «не содержат и никаких ошибок» (там же).

Лейбниц придерживался того же мнения. Для него чувства в самом деле заслуживают звания идей, однако они представляют собой идеи специфического рода, идеи изначально перемешанные, которые, если привести их в состояние ясности, утратят свой чувственный характер и превратятся в мысли. В своей первичной чувственности они поэтому являются чем-то вроде мечтаний или призраков, причем не некоторые из них, а все без исключения. Лишь у Локка («Опыт о человеческом разуме», II, XXX) можно найти попытку отличить «реальные идеи» от идей «фантастических». Однако это не говорит о том, что Локк отличает реальные чувства от воображаемых. Здесь он не идет дальше Гоббса и картезианцев, с которыми он согласен в том, что такого различия не существует. Впрочем, в одном он отличается от предшественников: они говорят, что все чувства воображаемы, он же утверждает, что все они реальны, причем проводит собственное разделение: «Все наши простые идеи реальны» (курсив принадлежит Локку). Единственный класс идей, которым он позволяет быть фантастическими, — это определенные сложные идеи, которые мы образуем по собственному произволу, объединяя простые идеи как нам заблагорассудится.

Представление обо всех чувствах как о реальности не обрело популярности в руках последователей. Как мы увидим, Беркли и Юм полага-

ли действительно необходимым отречение от этих мыслей. Это представление было возрождено только современными нам неореалистами, например профессором Александером, сознающим, у кого он унаследовал эту идею, вполне заслуживающую возрождения как смелый образчик радикального эмпиризма. Однако Локк не был радикальным эмпириком. Он был философом, придерживавшимся здравого смысла и свято верившим в мир физических тел, описанный Ньютоном. В результате обсуждаемая концепция не могла гармонично ужиться в том идейном окружении, куда он ее поместил. В его текстах она приобрела характер вызывающего софизма. Реальные идеи он определяет так: «Это идеи, которые согласуются с реальным Бытием и Существованием вещей, или же с их Архетипом». Однако когда он продолжает, что простые идеи реальны, поскольку они «отвечают и соответствуют тем силам вещей, которые производят их в нашем Разуме», он успевает все это забыть. Он считает утверждение, что чувства вызываются в нас благодаря воздействию внешних тел (то же самое утверждение, которое доказало Гоббсу и картезианцам их воображаемость), эквивалентным утверждению, что они реальны. Иначе говоря, в определении реальности он подставляет причинно-следственную связь вместо связи между экипом и архетипом.

Однако работы Локка содержат зародыш и совершенно другого метода для различения реальных идей и фантастических. Он описывает фантастическую идею как идею, которую «разум творит для себя». Сложные идеи иной раз оказываются фантастическими, поскольку иногда являются «произвольными комбинациями» простых идей, — в этом случае «Разум Человека пользуется некоторого рода Свободой» при их создании. Некоторые идеи никогда не могут быть фантастическими, поскольку не могут быть «Увеселением Воображения»¹, — разум «не может для себя сотворить ни одной простой идеи». Здесь Локк, похоже, не смог осознать этого факта, однако подобные утверждения дали ему возможность описать способ различения идей реальных и фантастических, не ссылаясь на их происхождение. Ему оставалось только предположить, что наша способность к тому, что он называл рефлексией, дает нам возможность отличить произвольное действие от непроизвольного *passio*, предположить, что благодаря интроспекции мы можем сказать, когда действуем сами и когда подвергаемся постороннему воздействию. Если это так, интроспекция сама по себе сможет отличить реальные чувства от воображаемых. Разумеется, она не сможет выявить каких-либо различий между самими чувствами, поскольку чувства недоступны для интроспекции, но она может анализировать ощущения, она сможет выявить различия в деятельности, посредством которой мы ощущаем. В

¹ Fictions at Pleasure — фантазии для собственного удовольствия. — Прим. перев.

одном случае деятельность интроспективно будет признана произвольной, в другом — непроизвольной, не *actio*, а *passio*.

Эта «теория интроспекции» (как я предпочитаю ее называть), посвященная различию между реальными ощущениями и воображением, была разработана не Локком, хотя умный читатель смог бы ее воссоздать исходя из его текста, и по крайней мере один весьма умный его читатель так и поступил.

§ 3. БЕРКЛИ: ТЕОРИЯ ИНТРОСПЕКТАЦИИ

Для Беркли «идеи Чувства» отличаются от «идей Воображения» («Трактат о началах человеческого знания», I, § 30). Эти термины заимствованы из «Разысканий истины» Мальбранша, однако Мальбранш ограничивается констатацией различия в физиологическом плане, объясняя, что идея, которую он считает просто ощущаемым возмущением в нашем организме, может быть вызвана либо воздействием постороннего тела, либо же самопроизвольными изменениями в самом организме. Для Беркли такое обращение к физиологии представлялось простой уверткой. Проблема состояла не в том, чтобы придумать теорию, объясняющую возникновение идей двух разных типов, — ее целью должно было быть объяснение, как на самом деле люди узнают, еще не придумав никакой подобной теории, к какому же типу принадлежит данная идея. Следовательно, это различие должно быть доступно для наблюдения и проверки со стороны самых простых людей. Иначе говоря, оно должно быть сформулировано в терминах идей. Утверждение этого в терминах связи между идеями и человеческим организмом или вообще физическим миром не служит никакой цели. Итак, Беркли попытался это сформулировать только в терминах идей и предложил утверждение, что «идеи Чувства более сильны, живы и отчетливы, чем идеи Воображения».

Это высказывание могло иметь одно из двух следующих значений. Оно могло относиться к различию в чем-то, называемом «силой» или «живостью», между реальными и воображаемыми чувствами, либо же оно могло относиться к различию (неизбежно другого рода, хотя и называемому тем же словом) между актом реального ощущения и актом воображения. В первом случае оно вряд ли означает что-либо кроме того, что, например, реальный звук громче воображаемого и что это различие в слышимом качестве представляет собой все, что мы имеем в виду, когда называем звук реальным или воображаемым. Во втором случае это должно означать, что реальный звук воздействует на нас таким образом, который недоступен для воображаемого. Реальный звук слышен, хотим мы того или нет, в то время как воображаемый может быть вызван, устранен или заменен другим по нашему произволу. Здесь различие заключается не между звуками, а между опытами их слышания.

Это различие, воспринимаемое не ухом, а рефлексивным или интроспективным сознанием, с помощью которого мы получаем представление об этом опыте. Беркли придерживался именно второго из положений, и столь внимательный читатель Локка, без сомнения, пришел к нему в результате анализа процитированного выше отрывка.

Однако это ненадежная позиция. Согласно этой доктрине, факт, что я не могу управлять некоторыми идеями по своему усмотрению, является более чем непогрешимым признаком того, что эти идеи реальны, а не воображаемы. Именно это мы имеем в виду, называя идеи реальными в отличие от воображаемых. В отношении между идеями лежит один факт, а не два. Однако это ошибочно. В действительности мы сталкиваемся с двумя фактами, которые обычно, без сомнения, объединяются, но иногда могут встречаться и по отдельности. Предельным случаем может быть галлюцинирование во время душевного заболевания, когда пациент одержим воображаемыми картинками, звуками и т. п., которыми он совершенно не может управлять. Однако такие явления наблюдаются даже в самом здоровом организме. Человек, приведенный в ужас определенными сценами или звуками, в течение некоторого времени не может изгнать их из своего сознания. Он продолжает воображать крушение, кровь, крики, невзирая на все его попытки остановиться. Согласно принципу Беркли, это должно быть доказательством, что он все это не воображает, а видит в действительности. На самом деле это только доказывает, что сознательными волевыми актами мы можем контролировать наше воображение лишь в очень узких границах.

§ 4. БЕРКЛИ: ТЕОРИЯ ОТНОШЕНИЯ

Как будто не удовлетворившись этой теорией различия, Беркли сразу же приступил к созданию другой, которую я назову теорией отношения. «Идеи ощущений определеннее, живее и отчетливее, чем идеи воображения; первые имеют также постоянство, порядок и связь и возникают не случайно <...> а в правильной последовательности или рядах <...> Те твердые правила и определенные методы, коими дух, от которого мы зависим, порождает или возбуждает в нас идеи ощущений, называются *законами природы*; мы познаем на опыте...»²

Все это можно пересказать следующим образом. Даже если и не существует различия между реальным ощущением и воображением, выводимого из них самих (а так можно было бы утверждать, назвав первое произвольным, а второе произвольным), все равно есть некий способ, посредством которого реальные и воображаемые чувства можно отделить друг от друга не прибегая к какому-либо предполагаемому

² Беркли Дж. Сочинения / Пер. Е. Ф. Дебольской, заново сверенный А. Ф. Грязновым с англ. текстом. М.: Мысль, 1978. С. 184.

миру тел. Способ этот заключается в рассмотрении отношений, которые связывают каждое из чувств с остальными чувствами. Законы природы (как говорит нам Беркли) не являются законами, управляющими связью между телами, движениями тел или телесными силами. Это законы, определяющие отношения между чувствами. Формулирование этих законов в терминах тел может оказаться удобным, кратким, однако это служит только скорописным методом изложения того, что, будучи полностью изложенным, окажется утверждением относительно того, как, по нашему мнению, чувства соотносятся друг с другом и каких соотношений между ними мы ожидаем в будущем. Если мы говорим, что материя неразрушима, мы имеем в виду примерно следующее: если в какой-то момент человек испытывает зрительные и осязательные чувства, на которые обычно ссылаются, сообщая, что он видит камень, лежащий на дороге, тогда, если он будет продолжать наблюдать за ним и дотрагиваться до него, он будет испытывать и другие чувства того же рода, которые мы опишем словами: либо (а) *камень все еще на месте*, либо (б) *камень куда-то движется*, либо (с) *камень рассыпается*. Если же он будет воспринимать чувства, которые можно описать словами *камень исчез*, кто-то может оказаться в таком положении, что воспримет другие чувства, и их отношения к чувствам, испытанным прежде, можно будет описать словами *он теперь знает, куда делся этот камень*. Как говорит наш великий современный берклианец лорд Рассел, программа заключается в том, чтобы перестроить утверждения относительно тел в утверждения относительно чувственных данных.

Итак, убеждение Беркли состояло в том, что законам природы подчиняются «идеи Чувства», а не «идеи Воображения». Первые, как прекрасно сказал профессор Прайс, принадлежат к «семействам» или группам чувств, связанных четкими правилами, определяющими (например), в каком виде предстанет перед нашим взором тело с расстояния двух футов, если с расстояния трех футов оно выглядит так-то и так-то, и, кроме того, каково это тело, выглядящее определенным образом, окажется на ощупь. «Идеи Воображения» Беркли, напротив, назвал «дикими», как и Прайс, следовавший в этом за Бродом: они не принадлежат ни к одному семейству, не существует никаких правил, в соответствии с которыми они связываются с другими идеями, как подобными, так и отличными.

На первый взгляд эта доктрина кажется достаточно правдоподобной. Надвигаются сумерки, я пишу, пристроившись на подоконнике. Оглянувшись через плечо, я замечаю что-то в темном углу комнаты — что-то похожее на притаившееся животное. В самом ли деле я увидел животное, или же мне это показалось? Все действия, которые я предпринимаю для того, чтобы ответить на этот вопрос, в точности соответствуют предложениям Беркли. Я начинаю с обращения к «законам Природы». Если там в самом деле прячется животное, оно или останется там, или уйдет. Я включаю свет и обследую этот угол. Там нет никакого живот-

ного. Я обыскиваю всю комнату — и с тем же результатом. Дверь закрыта, спрятаться ему нигде и нет никакой норы, куда оно могло бы убежать. Я делаю заключение, что это не настоящее животное, а воображаемое, иначе говоря, я его не увидел в действительности, а вообразил.

Это, без сомнения, весьма похоже на наши обычные действия. Однако на самом деле они не подтверждают тезиса Беркли. Ведь воображаемое животное не нарушает законов природы. Оно может игнорировать некоторые из них, зато оно подчиняется всем остальным. Поэтому оно не «дикое», оно принадлежит к некоторому семейству, хотя и не к тому, к которому мы сначала пытались его причислить. Мы наблюдаем то, что сам Беркли назвал «распоряжаться его появлением». Мое черное животное появлялось и раньше, оно всегда приходит в сумерки, оно приходит, когда я устал, оно приносит с собой легкое, но ощутимое чувство страха каждому, кто в детстве боялся темноты. Короче говоря, хотя оно и не принадлежит к семейству, которое я могу описать в физических терминах, оно несомненно принадлежит к семейству, которое можно описать психологически. В то же время Беркли, похоже, утверждает, что всегда, когда группы чувств, обычно именуемые телами, имеют свою родословную и подчиняются законам, те группы, которые обычно именуется разумом, не имеют родословной и ведут себя совершенно независимо от законов (он называет такое поведение случайным). Однако сегодня это никого не убедит. Сейчас практически никто не доволен тем состоянием, в котором находится психология, однако никому не придет в голову зайти в этой неудовлетворенности так далеко, чтобы заявить, что явления, которые мы называем психологическими, случаются вообще без всякого порядка и регулярности.

Можно ли заново переформулировать различие Беркли в усовершенствованной форме, заявив, что «идеи Чувства» или реальные чувства взаимосвязаны в соответствии с законами физики, а «идеи Воображения» или воображаемые чувства — в соответствии с законами психологии? Нельзя, и для этого есть веские основания. Во-первых, эти два набора законов нельзя методично отделить один от другого. Реальные чувства подчиняются психологическим законам ничуть не меньше, чем законам физическим, и вопрос, не будет ли психология в конце концов сведена к физике, все еще *sub judice*³. Во-вторых, если оба набора законов получены на основании опыта, из этого следует, что, каковы законы физики, мы можем узнать, лишь изучая наши реальные чувства, а каковы законы психологии, — изучая воображаемые чувства. Поэтому мы не можем с уверенностью говорить, с какими же законами мы имеем дело, если не проведем сначала четкого разделения между различными типами «идей» — точно так же мы должны отделить идею видения от идеи слышания еще до того, как начнем строить науки

³ остается открытым (лат.).

оптику и акустику. Если нам нужны правила для отличения реальных чувств от чувств воображаемых, этим правилам нас не может научить ощущение, неразделимая смесь реальных ощущений и воображения. Этот аргумент применим в равной степени и к мнению, что воображаемые чувства подчиняются собственным законам, и к мнению, что они совершенно дики. Такова отправная точка для взглядов Канта, к которым мы придем чуть позже.

§ 5. ЮМ

Без сомнения, именно эта сложность привела Юма, когда он занялся рассмотрением этой проблемы, к отказу от теории отношения Беркли и к созданию собственной теории интроспекции. Этой теории Юм придавал огромное значение и посвятил ей первые предложения своего «Трактата о человеческой природе». Объясняется это, вероятно, тем, что, поставив перед собой задачу показать, как все наше знание выводится из того, что Беркли называл идеями чувства и что сам он называл «впечатлениями», он совершенно справедливо счел очевидным, что все построение подвергнется сомнению, если эти идеи нельзя будет отличить от идей воображения, которые он называл просто «идеями». Поэтому его первая задача состояла в том, чтобы поставить это разделение на прочный фундамент. Но как? Не по методу Локка, возвращаясь от самих идей к их оригиналам, или «архетипам», к телам, которые в одних случаях порождают эти идеи, а в других нет. Критика Беркли показала, что это сделать невозможно. Различие должно быть различием идей как таковых. Однако из двух теорий Беркли вторая была неплодотворной, поскольку вывернула наизнанку отношения между двумя действиями: установлением различия между идеями чувства и идеями воображения, с одной стороны, и установлением законов природы — с другой. Прежде всего должно быть установлено различие. Только когда оно выполнено, мы можем убедиться в существовании законов природы. Таким образом, различие должно базироваться на каких-то характерных признаках этих двух типов опыта, доступных непосредственному наблюдению.

Именно так Юм (если только я правильно понимаю ход его мысли) пришел к собственной формулировке теории интроспекции в том виде, в каком она изложена в первых двух предложениях его «Трактата»: «Все восприятия человеческого разума подразделяются на два отчетливых типа, которые я назову *впечатления* и *идеи*. Различие между восприятиями этих типов состоит в разных степенях силы и живости, с которой они воздействуют на наш разум и прокладывают себе путь в наши мысли или наше сознание». Здесь он имел в виду то же самое, что мы нашли у Беркли выраженным в словах «более сильный, живой и отчетливый». Он не имел в виду, что, если все возможные ощущения света распределить, например, по шкале интенсивности от слепящего сияния до кро-

мешной темноты, то на этой шкале найдется точка, выше которой все более яркие чувства будут считаться реальными чувствами, а расположенные ниже более слабые будут считаться воображаемыми. Все это разъясняется в отрывке, где сказано: «Идея красного цвета, которую мы формируем, находясь в темноте, и то впечатление, которое он производит на нас при солнечном свете, различаются лишь по степени, но не по своей природе». Различие в яркости или насыщенности очевидно должно быть различимо в природе. Он обращается к различиям не между чувствами, а между ощущениями. Когда он говорит о большей силе или живости впечатления, он имеет в виду, что акт или состояние «восприятия» «впечатления» — такой акт или такое состояние, которое навязывается нам даже против нашей воли. В этом можно убедиться с помощью рефлексии или эксперимента. Под «слабостью» «идеи» он понимает тот факт (или собственное предположение), что восприятия этого рода не обладают достаточной энергией, чтобы навязать нам себя без нашего желания, а подчинены нашей воле. Короче говоря, различие между реальным ощущением и воображением переводится в план различия между нашей неспособностью или способностью целенаправленно возбуждать, подавлять или видоизменять наше чувственное восприятие.

Разумеется, Юм излагает эту доктрину не так четко, как хотелось бы. В частности, он делает оговорку, противоречащую этой доктрине, и совсем не пытается устранить противоречие. Он справедливо отмечает, что «во сне, в лихорадке, в безумии и во время любого бурного душевного порыва» наши идеи могут соответствовать определению, которое было дано для впечатлений, однако не делает из этого ни одного из двух возможных выводов — что идеи на самом деле оказываются впечатлениями или что данное им определение ошибочно. Он оправдывается тем, что такие случаи исключительны, и не замечает собственного обращения к альтернативному критерию, который до этого был отвергнут, — к критерию отношений, существующих между различными актами восприятия. Интенсивность чувства света — это качество, непосредственно данное (тому, что Локк назвал ощущением) в самом чувстве. Его сила или живость — это качество деятельности, которую Юм называет его восприятием, непосредственно данным, как то, что Локк называет идеей отражения в нашем осознании этой деятельности. Однако исключительность — нечто такое, что можно ей приписать только в том случае, если мы пытаемся думать о ней как о примере правила, определяющего отношения, существующие между нашими чувствами в предположении, что это реальные чувства. Таким образом, попытка вывести все знания из ощущений рухнула на самой первой странице. Те принципы, которые должны были строиться на фундаменте опыта, с самого начала оказались тайной опорой в попытке отличить те части опыта, которые могут послужить для них надежным основанием, от тех частей, на которые полагаться нельзя.

Но что если такие ссылки на результирующие принципы считать дозволенными? Допустим, случаи такого рода в самом деле исключительны (вряд ли с этим согласятся современные психологи), хотя и являются подлинными фактами в общей структуре человеческого опыта. «Наука о человеке», которой Юм в своем «Предисловии» уготовил господствующее положение во главе всех наук, разумеется, не так уж ненаучна, чтобы примириться с целыми классами совершенно достоверных фактов как с лишними для предмета ее исследований только потому, что они встречаются не очень часто. Исключение подтверждает правило, демонстрируя, способно ли это правило его объяснить. Если для правила это оказывается задачей непосильной, то исключение доказывает его ложность. Однако отказ Юма распространить этот хорошо известный принцип и на науку о человеческой природе был не просто капризом — он вытекал из общей теории, признававшейся большинством докантовских философов Нового времени. Согласно этой теории, мы не в состоянии адекватно думать о человеческой природе, поскольку природа человека благодаря присущему ей элементу свободы является неопределимым объектом, действующим по своему произволу, так что даже самые истинные утверждения о человеческой природе оказываются истинными (как говорил Аристотель об утверждениях этики) лишь «по большей части», а исключения не имеют значения. Кант первым смог показать, что прогресс в науках о человеческой природе, как и прогресс во всех других науках, должен идти путем серьезного рассмотрения всех исключений и концентрации на нетипичных случаях (например, на случае с человеком, который делает добро окружающим не для того, чтобы завоевать их расположение, и не потому, что это ему доставляет удовольствие, а просто потому, что видит в этом свой долг), как на случаях особенно поучительных.

§ 6. КАНТ

Благодаря этим более строгим методологическим принципам Канту не грозили обобщения, столь богатые исключениями, как выводы Юма. Согласно взглядам Канта на структуру опыта, если и существовало какое-либо различие между реальными и воображаемыми чувствами, оно не могло заключаться в различиях по «силе и живости», то есть в произвольном или непроизвольном характере действий, посредством которых мы эти чувства «воспринимаем». Это различие должно скрываться в чем-то другом. На первый взгляд может показаться, что Кант заново сформулировал второе положение Беркли, утверждая, что различие заключается в том, как данное чувство соотносится с другими. Согласно Канту, реальность являет собой категорию понимания, а понимание, по его мнению, прежде всего связано с отношениями между чувствами.

Однако на самом деле Кант не вернулся к Беркли. Согласно Беркли, «законы природы» познаются без исключения из «опыта», то есть все это эмпирические законы, законы первого порядка, открываемые и проверяемые в результате наблюдения связей между чувствами. Юм неуверенно и Кант уже более недвусмысленно критиковали эту доктрину, показав, что законы первого порядка предполагают существование законов второго порядка, которые Кант назвал «принципами понимания». Итак, по отношению к законам природы первого порядка, насколько они установлены и осознаны в тот или иной момент истории научных открытий, то или иное чувство вполне может оказаться «диким» в том смысле, что известные к этому моменту законы не объясняют его места в каком-либо из семейств. Однако такая ситуация не может сложиться в отношении законов второго порядка. Таков принцип понимания, что всякое событие должно иметь свою причину. Ни одно событие, привлечшее наше внимание, не может избежать этого принципа. В крайнем случае, если явление предельно удалилось в сторону «дикости», мы просто не можем обнаружить, какова же его причина.

Таким образом, Кантово открытие законов второго порядка включает в себя открытие, что в мире не существует диких чувств. В то же время знание о законах второго порядка дало ему возможность объяснить, что мы имеем в виду, когда говорим, что дикие чувства существуют. Мы говорим, что некоторые чувства (хотя в свете законов второго порядка мы знаем, что они должны допускать интерпретацию) на деле еще не были проинтерпретированы и, может быть, даже не могут быть интерпретированы, если мы не откроем некоторых еще неизвестных нам законов первого порядка.

Итак, теория воображения от Декарта до Канта проходит через три отдельных этапа.

(1) Большинству философов XVII века казалось очевидным, что все ощущения представляют собой просто воображение. Соответствующее здравому смыслу различие просто игнорировалось, и философы отрицали существование чего-либо такого, что можно было бы назвать реальным ощущением. Было признано, что наши чувства определяются воздействием на наши тела других тел (в существовании которых мы, разумеется, убеждаемся посредством не ощущений, а мысли), однако факт, что воображение имеет внешнюю причину, ничуть не мешал ему оставаться воображением.

(2) Английские эмпирики попытались заново сформулировать перенятое у здравого смысла различие, однако не смогли достичь согласия между собой. Никто из них не выдвинул теории, которая смогла бы (даже если сама и не боялась критики) по-настоящему защитить это различие, ибо ни одна из этих теорий так и не смогла ему полностью соответствовать.

(3) Кант (опираясь на существенную помощь Лейбница и Юма) по-новому подошел к этой проблеме. Вместо того чтобы пытаться представить реальные и воображаемые чувства как два равноправные вида, принадлежащие к одному роду (эта концепция, вопреки попыткам эмпириков ее возродить, раз и навсегда была опровергнута картезианцами), он представил различие между ними как различие в степени⁴. Для него реальность чувства означала лишь то, что это чувство подверглось интерпретации со стороны понимания, которое одно обладает властью присваивать титул реальности. В таком случае воображаемое чувство оказывается чувством, которое еще не подверглось этому процессу.

§ 7. «ИЛЛЮЗОРНЫЕ ЧУВСТВА»

Внушаемое здравым смыслом различие между реальными и воображаемыми чувствами хотя и было решительно отвергнуто картезианцами, все равно сохраняет некоторую власть над нашей мыслью. Когда здравый смысл проводит какое-либо различие, философии стоило бы согласиться, что какое-то различие подобного рода существует, хотя, разумеется, она не обязана признавать, что описание этого различия, предлагаемое здравым смыслом, будет непременно правильным.

Если во взглядах Канта есть какое-то разумное зерно, различие, соответствующее здравому смыслу, можно будет оправдать, однако это уже не может быть различие между двумя классами чувств. Это, как мы уже видели, было признано даже английскими эмпириками, однако здравый смысл с этим не согласен. Мы же, поскольку над нами не довлеют открытия ни одной философской школы, должны теперь подойти к этой проблеме самостоятельно и напрямик.

Лучше всего будет это сделать, начав с анализа иллюзорных чувств. На первый взгляд, если мы скажем, что, разделяя чувства на два класса, реальный и воображаемый, иллюзорными чувствами можно назвать воображаемые чувства, ошибочно принимаемые за реальные, это может показаться убедительным развитием взглядов, соответствующих здравому смыслу. Во сне я гляжу на море, небо, горы, и цвета, которые я вижу, являются воображаемыми цветами, хотя, поскольку мой сон содержит элемент иллюзии, я принимаю эти цвета за реальные. Именно это заблуждение превращает воображаемые чувства в иллюзорные. Таким образом, не существует особого класса иллюзорных чувств. В этих цветах нет никакой особенности, благодаря которой они являются иллюзорными.

⁴ Здесь и в других работах я употребляю это слово в традиционном философском смысле, когда различия в степени понимаются как включающие в себя и различия в качестве. Так, например, в «трех степенях знания» у Локка каждая степень является и более полным осознанием сути знания, чем степень низшая (более определенная, менее подвергнутая ошибке), и, кроме того, новым типом знания. См. *Essay on Philosophical Method*, p. 54—55, 69—77.

ми. Называя их иллюзорными, мы только говорим, что в отношении этих цветов мы впали в заблуждение. Чтобы спасти свою честь — честь мыслителя, мы можем сделать вид, что ошибка связана не с нами, а с этими цветами, и обвинить их в том, что они как-то силой навязывают нам это заблуждение. Однако все это лицемерие. Нет ничего такого, что могло бы силой ввести мыслящего человека в заблуждение. А если бы такое могло случиться на самом деле, ошибку никогда бы не удалось исправить и мы никогда не смогли бы назвать ее иллюзией.

Воображаемые чувства не единственные, относительно которых мы впадаем в заблуждение. Ошибки подобного рода совершаются и в отношении реальных чувств, особенно если они предстают для нас в необычных обстоятельствах. Когда ребенок или варвар (в этом примере можно говорить даже о кошке или собаке) впервые видит свое лицо в зеркале, весьма вероятно, что он будет обманут сходством между тем, что перед ним, и лицом другого человека, видимым через окно или дыру, и сочтет, что смотрит на лицо, расположенное за плоскостью зеркала. На самом деле он смотрит на собственное лицо, расположенное как обычно на передней стороне собственной головы. Он смотрит на него в условиях, которые для него незнакомы, но отнюдь не являются новинкой для меня: бреясь, я не сталкиваюсь ни с какими трудностями при соотнесении того, что я вижу в зеркале, с тем, что я чувствую, пользуясь бритвой и помазком. Однако для ребенка или варвара лицо, видимое в зеркале, представляет такую же иллюзию, как для меня море, небо и горы из моих снов.

Поэтому мы были не правы, определяя иллюзорные чувства как воображаемые чувства, которые мы ошибочно принимаем за реальные. Иллюзорные чувства можно определить, не ссылаясь на различие между чувствами воображаемыми и реальными. Всякое чувство иллюзорно настолько, насколько мы, воспринимая его, впадаем в заблуждение. Это заблуждение — не ошибочное признание этого чувства за какое-то другое. Несомненно, не так просто вообразить, как это могло бы случиться. Все, что может быть в чувстве, непосредственно представлено нам в акте ощущения. Мы можем ошибиться, полагая, что другой человек в наших обстоятельствах испытывал бы такие же чувства, однако мы сами, видя красное пятно, не можем ошибочно принять его за голубое. Ошибки, которые мы совершаем в отношении наших чувств, — это ошибки в оценке их связей с другими чувствами, возможными или ожидаемыми. Ребенок или варвар не ошибаются, глядя в зеркало и полагая, что видят определенную цветовую картину, они не заблуждаются, полагая, что эта картина сходна с той, какую можно наблюдать, глядя на чье-нибудь лицо с расстояния двух футов. Ошибка кроется в их мнении, что, доверяя этим фактам, они могут пощупать видимое лицо, протянув руку за плоскость стекла. В дальнейшем опыт научит их, что для того, чтобы пощупать это лицо, нужно провести рукой не за, а перед зеркалом. Этот опыт

называется познанием отражений и является примером того, что Беркли назвал изучением законов природы с помощью опыта.

Итак, иллюзорное чувство — это просто чувство, которое порождает ошибки в отношении связей между этим чувством и другими чувствами. Концепция иллюзии исчезает, преобразуясь в концепцию ошибки.

§ 8. «ВИДИМОСТИ» И «ОБРАЗЫ»

Существуют и некоторые другие концепции, которые следует рассматривать подобным путем. Одна из них — концепция видимости.

Мы говорим, что человек вдалеке «видится» меньшим, чем человек рядом с нами, что железнодорожные пути «видятся» сходящимися, хотя каждый, кому все это кажется, прекрасно знает, что эти два человека одного роста или что железнодорожные рельсы параллельны. Таков обычный и неформальный способ выражения. Некоторые философы или психологи «объясняют» это явление тем, что мы должны отличать людей или железнодорожные пути от того, что они называют «видимостями», что говоря, будто отдаленный человек кажется меньше, чем стоящий рядом, хотя оба они одного роста, мы имеем в виду, что фигура человека, находящегося вдалеке, меньше, чем изображение человека, стоящего рядом. В случае с железнодорожными путями они скажут, что сами по себе линии параллельны, но кажутся сходящимися.

Если все упирается только в речевые ошибки, то это простительно, хоть и нежелательно. Однако если мы имеем дело с теорией, с ней нельзя примириться. Если бы в самом деле существовали такие «видимости», непосредственно данные в ощущениях, это означало бы, так сказать, кроющуюся в самом ощущении провокацию или соблазн для нас совершить ошибку. Это невозможно: как ни одно ощущение не может заставить нас совершить ошибку, так и ни одно не может склонить или побудить нас к заблуждению. То, что мы имеем в виду, когда говорим, что человек в отдалении выглядит меньше или что рельсы кажутся сходящимися, было объяснено в предыдущей главе (с. 156). Вкратце это сводится к следующему: мы предостерегаем себя или других от ошибочного мнения, что, поскольку цветовая картина, которую мы сейчас видим, напоминает картины, которые мы видели в определенных ситуациях, дальнейшие чувства, которые мы можем ожидать, ведя себя определенным образом, будут также обнаруживать того же рода сходство. Итак, как выражения *иллюзии чувства* или *иллюзорные чувства* описывают случаи, в которых совершаются действительные ошибки при оценке отношений между чувствами, так *видимость чувства* описывает случаи, когда во избежание ошибок такого рода принимаются соответствующие меры.

Заблуждение того же рода проявляется и в употреблении слова *образ*. Обе ошибки похожи в том, что каждая из них проецирует на чувство или на какую-то фиктивную сущность, построенную по образу

и подобию чувства, ошибки, которые мы совершаем, думая об этом чувстве, причем думая непоследовательно. Жертва второго заблуждения скажет: «Все это можно лучше выразить, используя слово *образ*». Если мы наблюдаем за двумя людьми на разных расстояниях или смотрим под углом на железнодорожные пути, то, что мы видим, является образом предметов, на которые мы смотрим. Образ стоящего вдалеке человека в самом деле меньше, чем образ человека, стоящего вблизи, образы рельсов в самом деле сходятся к одной точке, образ палки, погруженной в воду, в самом деле изломан, однако из этого не следует, что вещи похожи на свои образы. Это зависит от условий, при которых эти образы создаются».

Если это терминология, то она вызывает возражения, если же теория, то она ложна. В качестве терминологического рассуждения сказанное выше предлагает аналогию между связью чувства с телом и связью фотографии или рисунка с объектом, который сфотографирован или зарисован. Это вызывает возражения, поскольку такой аналогии не существует. Сущность отношения между рисунком и нарисованным объектом в том, что оба они визуальны доступны нам как воспринимаемые нами тела, и один называется образом другого, поскольку зрительно на него похож. Назвать то, что мы видим, когда смотрим на железнодорожные пути, образом железнодорожных путей, значит предположить, что мы видим обе эти вещи по отдельности (в то время как суть теории состоит в том, что это не так), и к тому же предположить, что то, что мы видим, — это правильная копия железнодорожных путей (хотя изначально было оговорено, что и это не так). В качестве теории это построение ложно, поскольку оно вводит между нами и предметом, на который мы смотрим (то есть тем, что визуальны предстает для нас как воспринимаемое тело), некую третью вещь, из-за вмешательства которой мы уже вообще не видим так называемого объекта, вещь, которая, если только наше восприятие не является иллюзией, должна быть точным подобием объекта и, тем не менее, признается очень на него непохожей. Вся эта теория оказывается не чем иным, как попыткой объяснить ошибки, которые мы временами допускаем в отношении наших чувств, проецируя эти ошибки на сами чувства.

§ 9. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Теперь вернемся к воображению и начнем с наблюдения, что, когда в обыденной речи мы говорим, что вообразили какой-то предмет, то, что мы воображаем, не обязательно должно быть чем-то, «реально здесь не присутствующим». Передо мной лежит спичечная коробка. Три ее грани обращены ко мне, и вижу я только их. Однако я воображаю и три остальные — одну желто-черную, одну синюю и одну коричневую. Кро-

ме того, я воображаю внутренность коробки вместе со спичками, которые там лежат. Я воображаю, какая она на ощупь, воображаю запах ее коричневых граней с их покрытием из фосфорной смеси. Все эти вещи в самом деле существуют, почти как я их вообразил. Более того (этот момент отметил Кант), лишь потому, что я все это воображаю, я сознаю, что спичечный коробок является пространственным телом. Человек, способный видеть, но не способный воображать, увидел бы не пространственный мир тел, но всего лишь (как сказал Беркли) «разнообразно расположенное многоцветье». Итак, по словам Канта, воображение является «неотъемлемой функцией» для познания окружающего нас мира.

С этим нельзя не согласиться, однако все еще можно настаивать, что в случаях другого рода то, что мы воображаем, оказывается просто призраками, вещами без реального существования. Я не совсем понимаю, что это значит. Когда я смотрю на радугу, я не думаю, что смотрю на раскрашенную арку, по которой можно карабкаться, на которой ласточки могут вить гнезда и которая стоит двумя концами на каких-то определенных участках земли. Я думаю, что смотрю на дождь (хотя, конечно, я не вижу самих капель), освещенный солнцем и разбивающий его белый цвет на радужные составляющие. Когда я говорю это, я отрицаю одну интерпретацию своих чувств и признаю другую. Радуга действительно существует, причем не в одном смысле, а в двух. Как чувство или совокупность чувств она на самом деле передо мной, в том смысле, что я ее вижу. В этом же смысле реально существует мой воображаемый зверь в темном углу комнаты. Точно так же существуют змеи белой горячки. В другом смысле то, что реально существует, — это дождь и солнечный свет, то есть те вещи, посредством которых я интерпретирую свои чувства.

Человек, страдающий от разлития желчи, может увидеть перед глазами рисунок из зигзагообразных линий. Когда я слишком быстро поднимаюсь в гору, в центре поля зрения я вижу зернистое пятно зеленого света, яркое посередине и переходящее в красноту по краям. Я полагаю, что это пятно имеет какое-то отношение к работе моего сердца, в то время как упомянутые выше линии связаны с болезнью внутренних органов. Обладают ли эти вещи «реальным существованием»? В первом смысле — да. Эти чувства воспринимаются на самом деле. Во втором смысле ответ можно дать только тогда, когда мы их проинтерпретируем, как мы проинтерпретировали радугу в терминах дождя и солнца. Однако это уже сделано. Если, глядя на радугу, мы видим капли дождя и белый солнечный свет, то в зигзагообразных линиях мы видим разлитие желчи, а в зеленом свете — работающее сердце. Точно так же, видя, как у человека краснеет лицо, мы видим его гнев, а видя, как раскачиваются ветви деревьев, мы видим ветер.

А вот случай еще одного, третьего типа. Мальчику снится пожар, разрушающий его дом, в то время как он беспомощно стоит рядом. Это

явный случай воображения, усложненный, без сомнения, иллюзией. Когда мальчик проснется, иллюзия рассеется, однако воображение (если он «будет помнить» свой сон, то есть будет переживать его дальше в воображении) останется. «Реально ли существует» этот пожар? Опять-таки, в первом смысле — да. Чтобы ответить на этот вопрос во втором смысле, нам необходимо проинтерпретировать этот сон, и наш ответ будет зависеть от выбранного толкования. Если мы решим истолковать его как то, что дом его отца скоро будет сожжен, или как то, что дом его друга уже жгут сейчас, то тогда нам придется признать, что огонь не настоящий, и таким образом присоединить свой голос к мнению большинства, «гласящему, что в снах нет правды, а все они суть ложь»; или, проще говоря, что у нас есть толкование, но, хотя мы и сознаем его неправильность, ничего лучше предложить все равно не можем. Современные психологи свяжут этот сон с пробуждающимися страстями отрочества, которые терзают тело подростка, пугают его душу, разрушая спокойную и защищенную жизнь, которую он до этого вел. Если эта интерпретация верна, пожар так же реален, как радуга или зигзагообразные линии. Именно так ребенок видит подступающий к нему кризис.

Таков результат нашего исследования. Чувства нельзя разделить с помощью какого-либо теста на реальные и воображаемые, ощущения нельзя разделить на реальные ощущения и воображение. Опыт, который мы называем ощущением, принадлежит только к одному классу и не поддается разделению на реальный и нереальный, истинный и ложный, соответствующий действительности и иллюзорный. Истинной или ложной может быть мысль, а наши чувства называются реальными или иллюзорными в зависимости от того, истинно или ложно мы о них думаем. Думать о чувствах — значит их интерпретировать, то есть устанавливать связи между ними и другими чувствами, действительными или возможными. Реальное чувство — это чувство, правильно истолкованное; иллюзорное чувство — чувство, истолкованное ложно.

Воображаемое чувство — это такое чувство, которое вообще не получило истолкования, либо потому, что мы пытались это сделать, но не смогли, либо же потому, что вообще не пытались. В мире не существует трех типов чувств, не существует также и чувств, соответствующих трем типам актов чувствования. Это не чувства, которые, если их правильно проинтерпретировать, окажутся связаны с другими чувствами отношениями трех разных типов. Это чувства, в отношении которых интерпретирующая работа мысли либо была проведена правильно, либо неправильно, либо же вообще не была сделана.

Соответствующее здравому смыслу различие между реальными и воображаемыми чувствами оказывается не беспочвенным. Различие есть. Однако это не различие между чувствами. Это различие между теми связями, которые могут существовать между чувствами и интерпретирующей работой мысли.

Х

ВООБРАЖЕНИЕ И СОЗНАНИЕ

§ 1. ВООБРАЖЕНИЕ КАК АКТИВНЫЙ ФАКТОР

Мы еще не закончили с теорией интроспекции. Зародыши этой теории мы нашли у Локка, ее первую формулировку — у Беркли, а у Юма, как мы уже видели, в ней заключено все значение его теории знания. Мы от нее отказались, поскольку примеры *idées fixes* и галлюцинаций лишили нас возможности соотнести различие между реальными и воображаемыми чувствами с различием между ощущениями, которые не подчиняются управлению со стороны нашей воли, и ощущениями, которые находятся под ее контролем. Однако это оказалось единственным недостатком упомянутой теории, так что ради справедливости следовало бы выяснить, отрицаем ли мы ее как целиком ошибочную или только в чем-то преувеличенную, и если устранить преувеличение, она окажется истинной.

Сам Локк, и это встречается у него достаточно часто, колеблется в своих выражениях между умеренными и крайними взглядами. Называя фантастические идеи «фантазиями для собственного удовольствия», он выступает как максималист; говоря, что «Разум Человека пользуется некоторого рода Свободой» в создании этих фантазий, он встает на гораздо более умеренные позиции. Какой же свободой пользуется разум? Именно этим вопросом мы теперь и займемся.

Необходимо разобраться в тезисе, что в некоторых, еще не определенных ясно отношениях воображение противостоит ощущению как нечто активное чему-то пассивному, нечто совершаемое чему-то претерпеваемому, нечто, находящееся под нашим контролем чему-то, не поддающемуся нашему воздействию, как творимое воспринимаемому. Здесь я преднамеренно выбираю туманные выражения, поскольку сейчас моя цель — простая констатация представлений здравого смысла, которые, согласно тому же здравому смыслу, приобретая определенность, теряют всякий смысл. Если мы согласимся предварительно взять на вооружение этот тезис в столь туманной форме, у нас останется надежда в будущем сделать его более точным.

Большая часть людей принимает это на веру совершенно бездумно. Это можно увидеть хотя бы из популярности термина *чувственные данные*. Люди, употребляющие его, говорящие о том, что «дано» нам в ощущениях, видимо, и не задаются вопросом, что же они имеют в виду. Разумеется, они не думают о понятном и обычном значении слова *давать*. Тогда бы это значило, что они, например, считают цветное пятно

чем-то передающимся в особых случаях из собственности одного человека, называемого донором, в собственность другого, называемого реципиентом, которому донор передает это пятно либо из чистого великодушия, либо потому, что сам на него уже достаточно насмотрелся. Есть еще специальный смысл слова *dari* на схоластической латыни, порожденный терминологией логического спора. Здесь *datur* означает то, что вы допускаете как утверждение в этом месте спора. В этом смысле если философ-схоласт удовлетворительно на собственный взгляд доказал существование Бога, он кончает свое рассуждение словами *Ergo datur Deus*¹. Однако люди, говорящие о чувственных данных, имеют в виду, разумеется, нечто большее, хотя не меньшее по сравнению с предполагаемым в основном смысле слова. Похоже, они употребляют этот термин в каком-то таинственном собственном смысле, полагая, что он (здесь мы можем только догадываться) привлечет наше внимание к различию между воображением и ощущением, которое смутно напоминает им различие между, скажем, изготовлением ножа для разрезания бумаги для себя и получением такого ножа в подарок от друга.

Разумеется, противопоставление такого рода имеет место. Как обычно, здравый смысл безошибочно указывает на имеющееся различие, но не способен объяснить, в чем же оно состоит. Когда мы сами пытаемся ответить на этот вопрос, сначала нам удастся только сказать, к чему это различие не имеет отношения.

Так, например, это не различие между действием и бездействием как таковыми. Само ощущение представляет собой действие. Даже если мы совершаем это действие, побуждаемые силами, нам не подвластными, все равно оно представляет собой то, что делаем мы. Реакция на стимул в некотором смысле пассивна, поскольку она не может возникнуть без стимула, однако в то же время она и активна, поскольку является реакцией. Если я представляю собой что-то вроде фабрики, преобразующей длины электромагнитных волн в цвета, а воздушные флуктуации в звуки (так думают материалисты, а вместе с ними и Локк), такое преобразование требует совершения каких-то действий, выполнения какой-то работы. Станки этой фабрики делают свое дело, даже если ими не управляет мастер или фабрикант. Воск и воду тоже можно считать в определенных отношениях активными — иначе воск не смог бы воспринять и сохранить отпечаток печати, а вода не смогла бы прийти в движение после падения камня.

Точно так же это и не различие между разными видами бездействия (событиями, которые с нами происходят, в отличие от событий, которые мы совершаем сами), в соответствии с точкой зрения Мальбранша, согласно которой в одном случае это результат воздействия на нас посторонних тел, а в другом — результат изменений, произошедших в

¹ Следовательно, Бог дан (*лат.*).

нашем собственном организме. Ведь ощущение, так же как и воображение, в телесном плане представляет собой изменение, происходящее в нашем собственном организме и полностью зависящее от энергии, которую предоставляет сам же организм. Периферийные нервы, позволяющие нам ощутить прикосновение к кончикам пальцев, вовсе не монолитные стержни, передающие давление непосредственно к мозгу. Они действуют особым образом как специфический вид живой ткани, и если они прекратят эти действия, никакое давление на палец не породит сколько-нибудь заметного ощущения.

Но это и не различие между видами деятельности (тем, что мы совершаем) как между тем, что мы делаем по собственному выбору, и тем, что мы делаем, поскольку не можем не делать. И действительно, значительно легче перестать видеть эту страницу (просто закрыв глаза), чем остановить воображаемые картины катастрофы, увиденной за день до этого.

Если мы отбросим эти ошибочные решения, но сохраним убежденность, что изначальное различие все-таки не беспочвенно, наша проблема примет такие очертания. В том или ином смысле воображение является более свободной силой, чем ощущение. Однако даже и ощущение нельзя считать абсолютно несвободным — это спонтанная деятельность живущего и ощущающего организма. Впрочем, свобода воображения — это свобода следующего, более высокого порядка. Если же считать, что воображение не свободно (в том смысле, в котором свободно сознательное выполнение осознанных намерений), поскольку свобода, которой оно располагает, — это не свобода выбора, все равно оно располагает той степенью свободы, которая не дана ощущениям. По степени проявления свободы воображение, видимо, занимает промежуточное место между менее свободной деятельностью простых ощущений и более свободными действиями того, что принято называть мыслью. Наша задача состоит в определении этого промежуточного положения.

§ 2. ТРАДИЦИОННАЯ ПУТАНИЦА МЕЖДУ ЧУВСТВОМ И ВООБРАЖЕНИЕМ

Теперь нам следует вернуться к той трудности, которая была констатирована в конце главы VIII. Сложность была связана с таким вопросом: как мы можем говорить об отношениях между чувствами? В качестве возможного решения я предположил, что, когда люди (включая нас самих) говорят об отношениях между чувствами, на самом деле они говорят не о чувствах, а о вещах другого рода, в некоторых отношениях напоминающих чувства, но в других отношениях не имеющих с чувствами ничего общего. Я предположил, что эти «другие отношения» принадлежат к сфере опыта, которую мы называем не ощущением, а вообра-

жением. Так, согласно моему предположению, воображение создает не-которого рода связь между ощущением и разумом — подобного же мнения придерживались Аристотель и Кант. Если нам удастся обосновать это предположение, перед нами откроется путь к ответу на вопрос, как, в отношении своей свободы, воображение оказывается на промежуточном месте между чувством как явлением менее свободным и разумом как явлением более свободным.

В главе VIII мы узнали, что ощущение следует считать неким потоком деятельности, в котором независимо от того, мало или много отдельных чувственных актов протекает одновременно, каждый, как только бывает выполнен, сразу уступает место следующему. В каждом из этих актов мы ощущаем цвет, звук, запах и т. п., которые предстают перед нами только в процессе его выполнения. Как только акт выполнен, чувство исчезает, чтобы уже никогда не вернуться. Его *esse*² есть *sentiri*³.

Последние слова могут вызвать протест как слишком смелое утверждение. Можно сказать так: «Естественно, мы не можем видеть цвет, не видя его. Но что может быть абсурднее утверждения, что, поскольку мы перестали его видеть, цвет исчез? Ведь мы прекрасно знаем, что цвета вполне могут продолжать существовать, когда мы на них не смотрим»⁴. Такое возражение может послужить отличным примером «метафизики» в том смысле этого слова, который в некоторые периоды становился оскорбительным. Ведь мы прекрасно знаем, что химеры могут размножаться в вакууме и что на кончике иглы может поместиться сто ангелов. Погружаясь в эти метафизические сказки, можно испытать своего рода удовольствие — что-то вроде удовольствия от права говорить глупости. Это наслаждение испытывает перегруженный и вымотанный интеллект, когда позволяет себе взлетать в эмпирии без всякого груза за спиной. Философские размышления тоже сулят удовольствия, но удовольствия совершенно другого рода. Те, кто любят рассказывать сказку о существовании неосязаемых чувств, без сомнения полагают, что предаются философским размышлениям. Их обоснование веры в эти предрассудки состоит в том, что, если они не истинны, утверждения вроде следующего окажутся бессмысленными: «Если *эти* условия будут выполнены, я буду воспринимать чувственные данные, внутренне связанные с *этими* данными и именно *этим* образом»⁵. Однако даже если бы анализируемое суеверие было истиной, утверждения такого рода все равно остались бы бессмыслицей, если только не признать, что чувство существует отдельно от нашего ощущения и, более того, что в этом состоянии отделенности, оно доступно для наших наблюдений, что оно в

² быть (лат.).

³ чувствовать (лат.).

⁴ Я перефразировал высказывание профессора Дж. Э. Мура *Природа и реальность объектов восприятия* в его *Philosophical Studies*, p. 31 seqq.

⁵ Prof. Moore. *Defense of Common Sense* // *Contemporary British Philosophy*, vol. II, p. 221—222.

таким виде предстает перед нашим разумом, что мы можем оценивать его качества, сравнивать их с качествами других чувств и т. п. Вопрос, существуют ли цвета или нет, когда мы их не видим, не вопрос метафизики — это вопрос эпистемологии, и заключается он в том, можем ли мы поставить их «перед нашим разумом» (в указанном выше смысле), обходясь без прямого наблюдения, и если можем, то как это у нас получается. Если мы этого сделать не можем, обсуждаемое утверждение и все подобные ему оказываются бессмысленны. Если же можем, описание цветов как «чувственных данных» (или «чувств») оказывается ложным, и спасти его от опровержения можно только признанием неоднозначности слова *ощущение* и родственных ему.

Я процитировал профессора Мура не потому, что он исключителен в этом отношении, а потому, что он типичен, не потому, что он необычайно путаный мыслитель, а потому, что необычайно ясный. Просто он развивает традиционную теорию ощущения, в которой систематическая путаница между ощущением и воображением стала, вопреки протесту Юма, догмой. Чувства могут быть нам даны единственным способом — нашим ощущением их; и если существует что-то, позволяющее нам говорить о «чувствах», не ощущаемых в данный момент, то это не может быть в строгом смысле ощущением, а обсуждаемые чувства не могут быть в строгом смысле чувствами. Это очевидная истина, однако ее отрицание стало общепринятым, и мы должны исключить, что любое ее проявление будет встречено с неопишуемым изумлением или гневным протестом, как торговля парадоксами.

Эта ошибка восходит к Локку. Она откровенно сформулирована на первой странице его основополагающих рассуждений («Опыт о человеческом разуме», книга II, гл. I, начало): «Предположим, что ум есть, так сказать, белая бумага без всяких знаков и идей. Но каким же образом он получает их? Откуда он приобретает тот [их]⁶ обширный запас, который деятельное и беспредельное человеческое воображение⁷ нарисовало с почти бесконечным разнообразием?»⁸ Ответ дается с помощью доктрины идей с их двумя классами — классом идей ощущения и классом идей рефлексии. Из первого источника, наших чувств, мы получаем идеи «Желтого, Белого, Горячего, Холодного, Твердого, Горького, Сладкого и все те Идеи, которые мы называем чувственными Качествами». Из второго источника мы обретаем идеи «Восприятия, Мышления, Сомнения, Веры, Рассуждения, Знания, Желания и самые разнообразные Действия нашего Разума». Происхождение, которое он приписывает, например, «Идее Желтого», делает его чувством, конкретным желтым пятном, которое появляется и исчезает, сразу как только появилось. Функции

⁶ Здесь и далее в [] — пояснения Коллингвуда (*прим. ред.*).

⁷ Fancy of Man — человеческая фантазия (в этом значении фигурирует в Указателе).

⁸ Локк Дж. Сочинения. В 3 т. / Пер. А. Н. Савина. М.: Мысль, 1985. Т. 1. С. 154.

же, которые он возлагает на это явление, требуют от него чего-то совершенно другого, чего-то повторяющегося и узнаваемого, постоянного добавления к нашему опыту. Ощущение ничем не «снабжает» наш разум, оно не оставляет никаких знаков ни на какой белой бумаге внутри нас. То, что оставляет ощущение, писано по воде. Задача построения для разума всей обстановки из наших ощущений, которую Локк возлагает на понимание, подобна тому, чтобы заказать столяру обстановку для комнаты из теней, отбрасываемых на пол этой комнаты оконными переплетами.

Первым осознал эту проблему Юм. Он попробовал ее решить, отделив идеи от впечатлений. Он был прав, когда писал, что непосредственный материал мысли не впечатления, а идеи. Именно идеи, а не впечатления связываются друг с другом и таким образом сплетаются в ткань знания. Эти идеи хотя и «выведены» из впечатлений, не являются простыми их отголосками, как остающийся во рту луковый вкус или остаточное изображение солнца (так думали последователи Локка, такие как Кондильяк); они являются чем-то отличным: если не тем, что он называл их «природой», то способом, которым они связаны с активными силами разума. Однако поскольку Юм не смог, как мы уже видели, дать удовлетворительное объяснение этому различию, сегодня мы обнаруживаем, что философы, пытающиеся ему следовать, теряют из виду его частичную, но реальную и очень значительную победу. Его последователи либо идентифицируют идею с особым рода впечатлением, подобно Кондильяку, либо же вообще отвергают понятие идеи и то, что Юм называл отношением между идеями, сводят к отношениям между словами, которые мы употребляем, когда говорим об идеях⁹.

⁹ *Кондильяк*. Трактат об ощущениях. I, II, § 6. «Но ощущаемый ею [а именно гипотетической статуей, введенной в его рассуждения и обладающей на этом этапе только обонянием и больше никакими другими возможностями, если не считать тех, которые необходимы для пользования обонянием] запах не исчезает полностью после того, как издающее запах тело перестает действовать на ее орган обоняния. Внимание, которое она обратила на него, удерживает его, и оно оставляет более или менее сильное впечатление в зависимости от степени сосредоточенности самого внимания. В этом заключается память» (*Кондильяк Э. Б. де*. Сочинения. В 3 т. / Пер. П. С. Юшкевича. Т. 2. М.: Мысль, 1982). Это эквивалентно высказыванию, что, достигнув земли после морского путешествия, я чувствую, как земля качается у меня под ногами, и что это собственно и есть мое воспоминание о штормовом море. См. описание «мнемических чувств» у Симона (*Die mnemischen Empfindungen*, 1909). На самом деле такие ощущения являются (говоря словами Юма) впечатлениями, в то время как память представляет собой идею. Убеденность, что память можно представить в таком виде, — пример отождествления идеи с разновидностью впечатления. Другой способ игнорировать Юма состоит в том, чтобы слить воедино идею со словом, которым мы ее обозначаем. Таким образом, можно свести то, что Юм называет отношениями между идеями, к отношениям между словами. Такова доктрина некоторых «логических позитивистов», которые придерживаются мнения, будто утвержде-

Путаница в головах у большинства современных философов относительно представления об ощущении так глубоко укоренилась, что по крайней мере в Англии может показаться бессмысленным призыв вернуться к Юму и сделать новую попытку развеять недоразумение. Тем не менее, именно в этом и состоит моя программа.

§ 3. ВПЕЧАТЛЕНИЯ И ИДЕИ

Современные философы, говоря об ощущениях, чувствах и т. п., говорят по крайней мере о двух видах явлений, которые сами не способны разделить. Во-первых, это нечто, о чем они и в самом деле иногда говорят, хотя клянутся, что говорят об этом всегда, употребляя такие выражения: «реальные» цвета и акт их видения, звуки и акт их слушания, запахи и акт их обоняния и т. п. Во-вторых, это нечто совершенно другое, а именно акты воображения и «воображаемые» цвета, звуки, запахи и все прочее, что мы можем вообразить. Именно второй класс они и имеют в виду всегда, когда говорят о чувствах, которые мы должны воспринять в определенных обстоятельствах; о чувствах, которые мы должны были бы воспринять; о чувствах, которые мы воспринимали в прошлом; о чувствах, которые мы рассчитываем воспринять в будущем¹⁰. Об этом же они говорят, когда упоминают семейства, классы или совокупности многократных или многозначных чувств.

Между этими двумя классами явлений следует провести границу. Если такое различие не будет зафиксировано, утверждения о связях между чувствами (не говоря уже о вопросе, истинны они или ложны) нельзя было бы даже сделать, поскольку в этом случае никто не смог бы даже и вообразить сравнение различных ощущений. Проблемы, обсуждаемые этими философами, в таком случае не только не найдут решения — они никогда не могут быть подняты. Иначе говоря, должна существовать другая форма опыта, отличающаяся от ощущения, но тесно с ним связанная, так тесно, что их нередко путают между собой. Различие же состоит в том, что цвета, звуки и т. п., которые мы «воспринимаем» в этом опыте, тем или иным образом сохраняются в нашем сознании, так что их можно вспомнить или предвидеть, хотя те же самые цвета и звуки в качестве чувств перестали быть видимыми и слышимыми.

Эта вторая форма опыта является тем, что мы обычно называем воображением, обычно, поскольку ее существование как формы опыта, отличной от ощущения, но родственной ему, — что-то для нас давно

ния, названные Юмом констатацией связей между идеями, в действительности просто «отражают наше решение пользоваться символами», иначе говоря, словами «определенным образом» (A. J. Ayer. *Language, Truth, and Logic*, 1935, p. 11).

¹⁰ Принадлежащий Юму термин *воспринимать* я позаимствовал у профессора Мура.

знакомое и привычное, для чего у нас наготове специальное слово. Нам еще остается понять, как эта форма опыта соотносится с явлениями, названными воображением в конце предыдущей главы. В настоящий момент лучше будет придерживаться мнения, что нечто в этом роде существует, и вспомнить, что его существование было принципиальным моментом в философии Юма. Именно для того чтобы отличить эту форму опыта от ощущения, Юм провел различие между идеями и впечатлениями, и его великой заслугой было осознание, что то, что современные философы ошибочно называют отношениями между чувствами (то есть между тем, что он называет впечатлениями), на самом деле оказывается отношениями не между впечатлениями, а между идеями. Идеи Юма обитают в той самой пустой комнате Локка, которая постепенно заполняется тем, что в нее приносит «неутомимое и безграничное человеческое Воображение», и когда эмпирики обращаются к «опыту», они имеют в виду не ощущение, а воображение.

§ 4. ВНИМАНИЕ

Мысль, как я говорил в главе VIII, выявляет «связи между чувствами», обнаруживает в этом конкретном цветовом пятне качественное подобие с другими пятнами и в силу этого подобия объявляет это пятно красным. Однако для того чтобы выявить сходство или любую другую связь между вещами, необходимо сначала идентифицировать каждую из этих вещей: выделить каждую как вещь саму по себе и оценить ее качества как качества, которыми эта вещь обладает, хотя мы еще (не определив их связей с качествами, обнаруженными где-нибудь в другом месте) не имеем возможности их назвать. Прежде чем я могу сказать: «Это красное», я должен оценить цветовое качество, которое, в силу подобия другим определенным цветовым качествам, я называю тем же самым именем. Этот акт оценки вещи самой по себе, еще до ее классификации, представляет собой то, что мы называем вниманием.

Мне могут возразить, что то, что я назвал оценкой цветового качества красного пятна, то же самое, что его видение. Иначе говоря, то, что я здесь называю вниманием, на самом деле оказывается всего лишь самым ощущением. Прежде чем ответить на это возражение, я начну с указания на то, что видение отлично от смотрения, а слышание — от слушания. Смотрение и слушание — соответствующие виды внимания.

Говоря о «красном пятне» как примере чувства, я следовал современной традиции. Однако то, что предстает перед нашими глазами, насколько мы это просто видим, никогда не бывает красным пятном. Это всегда достаточно широкое поле зрения, более или менее разнообразно окрашенное, не имеющее определенных границ, но угасающее в дымке по мере удаления от фокуса зрения. Пятно — это кусочек, вырезанный

из поля зрения и предстающий перед нами лишь постольку, поскольку мы на него смотрим. Описывая его как пятно, мы предполагаем, что поле разделено на объект внимания и на фон, полутень, на который внимание не направлено.

Внимание разделяется, однако оно не отвлекается. Например, мы смотрим только на это красное пятно во всем пестром поле зрения. В сфере нашего внимания — это красное пятно в том виде, как оно воздействует на нас, конкретного индивида. Аналогичным образом, мы можем обратить внимание на красное пятно, мы его также видим, как и отличаем от эмоции, которую мы испытываем, наблюдая его. С другой стороны, если мы отвлечемся от самого пятна и выделим его качество красноты, качество, которое оно может разделять и с другими пятнами, мы делаем это не с помощью внимания, а посредством мышления. Деятельность мышления, или интеллектуальная деятельность, всегда предполагает деятельность внимания, и не в том смысле, что интеллектуальная деятельность может состояться только по окончании деятельности внимания, а в том, что она покоится на внимании как на фундаменте. Внимание движется параллельно мышлению, внимание, объединенное с мышлением и видоизмененное таким образом, какого требует это объединение.

Таким образом, когда к чисто психическому опыту ощущения (опыту чувственно-эмоциональному) добавляется деятельность внимания, совокупность ощущений, предстающих перед разумом, распадается на две части. Та часть этой совокупности, на которую мы обращаем внимание, называется «сознательной» частью (точнее говоря, это не «сознательная» часть, а та часть, которую сознаем мы), а остальная — «бессознательной» частью. То, что называется «бессознательным», является не психическим уровнем опыта как такового, а отрицательной частью или тенью от того, на что направлено внимание. Бессознательное относительно, а не абсолютно. Это не ускользает от внимания, а удаляется из фокуса, игнорируется. И, разумеется, мы не можем игнорировать некую вещь, если мы не уделим ей определенную долю особого рода внимания.

На чисто психическом уровне различия между сознательным и бессознательным просто не существует. Описывая этот уровень как бессознательный, мы анализируем его в терминах антитезы, которая к нему неприменима, а следовательно располагаем его в ложной перспективе. Здесь разум существует только в виде сознания. На этом уровне мы делаем то, что Декарт назвал «использованием чувств», а профессор Александер — «радостью жизни». Декарт¹¹ называет это непосредственным

¹¹ «И наконец, только жизненный опыт, обыденные разговоры и воздержание от размышлений над вещами, упражняющими воображение [т. е. математики], а также от их изучения позволяют постигать единство души и тела <...> основным правилом, которого я всегда придерживался в своих занятиях <...> было то, что я очень мало часов в день отдавал мыслям, занимающим воображе-

опытом единения разума с телом. Александер считает это такими отношениями с самим собой, которые слишком интимны, чтобы считать их знанием. Мы никогда не можем поймать себя за этим занятием, составить отчет об этой работе. Когда на такие занятия проливается свет сознания, их характер меняется: то, что было сознанием, становится воображением. В результате мы не можем исследовать психический опыт, ни даже убедиться, что он существует на самом деле, если будем разбираться в собственном сознании. Сознание может лишь ясно сказать о тех вещах, на которые направлено его внимание, и невнятно поведать о том, что оно игнорирует. То же, что всецело за пределами его кругозора, должно исследоваться с помощью других методов. Но какие же это должны быть методы? Этой проблемой занимался бихевиоризм, он даже сделал несколько шагов в направлении правильного решения, отбросив «интроспекцию», то есть исследование, совершаемое самим сознанием, как нечто несерьезное, и идентифицируя психическое с физиологическим. Изложенный метод вполне обоснован, если не считать одного его изъяна. Если бы мы не обладали независимым знанием как о том, что существует такая вещь, как психический опыт, так и о том, что он собой представляет, проблема, которую решают бихевиористы, никогда бы не возникла. Это независимое знание выводится и не из наблюдений за физическим «поведением», и не из вопросов, задаваемых сознанию, но в результате исследования самого сознания и обнаружения его связи с более элементарным видом опыта, который оно включает в себя.

Принцип этого исследования зиждется на том факте, что внимание (его можно с таким же успехом назвать пониманием или знанием) имеет двойной объект, в то время как у сознания объект один. То, что мы, например, слышим, — это просто звук. То, на что направлено наше внимание, — это сразу две вещи: звук и наш акт слушания. Акт ощущения не представлен самому себе, однако он представлен, вместе с собственным чувством, акту внимания. Таково, по сути, особое значение приставки *со-* в слове *сознание*: она указывает на совместность, общность этих двух вещей, ощущения и чувства, каждое из которых представлено сознающему рассудку. Человек, *conscius sibi irae*¹² — это не просто человек, испытывающий гнев. Это человек, дающий себе отчет о собственном гневе и сознающий себя как испытывающего гнев. Итак, различие между видением и смотрением, слышанием и слушанием заключается в том, что человек, о котором говорят, что он смотрит, предпо-

ние [математике] и очень мало часов в году — мыслям, занимающим единственно лишь чистое разумение [метафизике], и весь остаток своего времени отдавал отдыху чувств и отдыху разума <...> Вот это-то и заставило меня удалиться в сельскую местность». Письмо от 28 июня 1643 г. принцессе Елизавете (Декарт Р. Сочинения. В 2 т. / Пер. Я. А. Ляткера. М.: Мысль, 1994. Т. 2. С. 493).

¹² сознающий себя в гневе (лат.) (Светоний. Клавдий).

лагается сознающим как собственный процесс видения, так и то, что видит. Здесь имеет место одинаковое фокусирование на обеих сторонах. В акте смотрения я фокусирую внимание на некоторой части зрительного поля, видя и все остальное, но видя «бессознательно». В то же время я фокусирую внимание на той части своих многообразных актов ощущения, которая в данный момент представляет единство моего видения, и, таким образом, эта часть становится сознательным видением или смотрением, в то время как остальное становится «бессознательным» видением.

§ 5. ВИДОИЗМЕНЕНИЕ ОЩУЩЕНИЯ ПОД ДЕЙСТВИЕМ СОЗНАНИЯ

Цвет или гнев, которые уже не просто видятся или ощущаются, но привлекли внимание, все равно остаются цветом или чувством гнева. Когда мы начинаем это сознавать, оно остается тем же цветом и все тем же гневом. Однако всеобщий опыт видения или ощущения претерпевает изменения, и в результате соответственно изменяется то, что мы видим или ощущаем. Это и есть изменение, которое отметил Юм, говоря о различии между впечатлением и идеей.

С вмешательством сознания в процесс получения опыта устанавливается новый принцип. Внимание концентрируется на одной вещи, в то время как остальные исключаются. Сам факт, что нечто предстает перед чувствами, не дает этому явлению права претендовать на внимание. Даже самые живые ощущения могут всего лишь отвлечь внимание, но надежно его удержать им не под силу. Таким образом, центр внимания никоим образом не должен быть обязательно идентичен с центром поля зрения. Я могу направить взгляд в одном направлении, но внимание обратить на то, что расположено под существенным углом к оптической оси глаза. Я могу сознательно отвести внимание от самых громких слышимых мне звуков и сосредоточить его на значительно более слабом. Разумеется, часто мы позволяем нашему вниманию соблазняться просто наиболее заметными ощущениями — самым ярким светом, самым громким звуком, болью, злобой или страхом, которые предстают перед нами с наибольшей силой. Однако нет никаких оснований считать это принципом, и происходит все это лишь тогда, когда наше сознание расслаблено или находится в смятении.

Итак, внимание ни в каком смысле не является реакцией на раздражители. Оно не подчиняется командам со стороны ощущений. Сознание, хозяин в собственном доме, господствует над ощущениями. Теперь ощущения, управляемые таким образом, ощущения, принуждаемые занимать любое место, которое предписывает им сознание, нейтральное или периферийное в поле внимания, — это уже не ощущения, это идеи.

Сознание абсолютно автономно. Лишь его решения определяют, будет ли обращено внимание на то или иное чувство, на ту или иную эмоцию. Поэтому сознательное существо не свободно в решениях, какие ощущения оно будет испытывать, но оно вправе решать, какие ощущения оно поместит в центр внимания собственного сознания.

Однако сознательное существо не свободно решать, будет ли оно пользоваться этим правом выбора. Поскольку оно сознательно, оно обязано решать, так как решение само по себе и является осознанием. Далее, поскольку это существо просто сознательно, оно не проводит обзор всех своих разнообразных ощущений, чтобы решить затем, какое же из них заслуживает внимания. Такой обзор будет последовательным перемещением внимания по всем разнообразным ощущениям. Для того чтобы выбрать (в строгом смысле этого слова), на какое же ощущение следует обратить внимание, он должен сначала обратить внимание на все ощущения. Таким образом, свобода сознания оказывается не свободой выбора между альтернативными решениями. Это следующая ступень свободы, возникающая только тогда, когда опыт достигает уровня интеллекта.

Свобода простого сознания является, следовательно, свободой элементарного рода, однако свободой вполне реальной. На уровне психического опыта над «я» господствуют его собственные ощущения. То, что Беркли или Юм называют «силой» и «живостью» ощущений, заключается именно в этом факте господства. Ребенок чувствует боль и кричит, чувствует страх и съеживается, чувствует злобу и кусается — каждое проявление предстает абсолютно автоматической реакцией на эмоции данного момента. На уровне сознания «я» господствует над принадлежащими ему чувствами. Когда ребенок обретает сознание, он не только сознает себя переживающим то или иное ощущение, но может концентрировать внимание на одном из этих чувств, игнорируя все остальные. Если теперь он рычит от злобы, то причиной является не просто его злоба, а его внимание, обращенное на злобу. Крик становится совершенно другим, и опытное ухо не может этого не заметить: теперь это не автоматический крик чистой злобы, но осознанный крик ребенка, желающего привлечь к нему внимание окружающих. По мере того, как его самосознание становится четче и привычнее, он обнаруживает, что злобу можно укротить, просто обратив внимание на собственные действия, что можно овладеть собственными чувствами, а не позволять им властвовать над собой.

Самосознание как нечто отличное от чувств, переживаемых в данный момент, нечто, являющееся хозяином чувств, предстает, таким образом, как утверждение собственного «я», способного в принципе господствовать над собственными чувствами. В этом соотношении нельзя выявить причину и следствие. Ребенок начинает проявлять самосознание не потому, что сначала становится сознательным. И не потому, что,

овладев собственными чувствами, он может осмыслить этот опыт, ему раскрывается его собственное бытие. Теоретическая и практическая деятельность, самосознание и самоутверждение вместе образуют единый и неразделимый сплав опыта.

Под воздействием этого опыта сами чувства становятся менее бурными. Они не претерпевают изменений в качестве или интенсивности, однако их буйство, их способность предопределить наши действия (включая и наши мысли, насколько вообще можно говорить о мышлении на этом первобытном уровне) уже ограничены. Теперь они уже не напоминают бури или землетрясения, опустошающие нашу жизнь. Они уже одомашнены; оставаясь реальным опытом, причем опытом того же рода, что и раньше, они включены в ткань нашей жизни, лишены права самостоятельного бытия вне зависимости от ее структуры. Разумеется, мы пока еще не можем представить эту структуру как определенное и четкое построение, предполагающее определенные цели, которым должны быть подчинены наши разнообразные действия, — все это принадлежит более поздней стадии. Однако самоутверждаясь в отношении наших собственных чувств, в принципе мы утверждаем некоторого рода структуру, пусть даже пока она для нас не ясна. Достигнув самосознания, я пока еще совсем не знаю, что я есть, но я уже уверен, что являюсь чем-то, чему принадлежат мои чувства, а не тем, что принадлежит им.

Это одомашнивание ведет и к дальнейшим результатам. Мы получаем способность по собственному желанию продлевать наши ощущения (включая и чувства). Внимание к ощущению означает удержание его перед нашим разумом, изъятие из потока просто ощущений и сохранение в течение такого времени, какое потребуется для того, чтобы его заметить. Это, опять-таки, означает продление того акта, посредством которого мы испытываем это чувство, поскольку любое чувство может возникнуть только в результате соответствующего акта, а удержание чувства предполагает продление акта ощущения. Если бы здесь шла речь о чистых ощущениях, наш язык был бы бессмысленным, однако сейчас мы говорим об ощущении, преобразованном под воздействием сознания. В общих чертах мы уже видели, как происходят эти изменения. Сознательное «я» уже неподвластно своим ощущениям, оно может выбрать и отделить любой элемент, содержащийся в ощущениях, располагая его в центре внимания. Более того, когда все это сделано, попавшее в центр внимания чувство по отношению к общему опыту «я» имеет характер не впечатления, а идеи: оно не командует, а подчиняется, оно не определяет реакций «я», а является примером господства «я» над собственными богатствами.

Если эти рассуждения применить к конкретным чувствам, мы получим такие результаты. В потоке ощущений одна картина в общем чувственном поле заменяется другой. Теперь внимание сосредоточивается на одном элементе этого поля, например на этом розовом пятне. По мере

того как я смотрю на него, его красный цвет действительно бледнеет, он исчезает за наложенным на него остаточным свечением, которое секунда за секундой ослабляет зримый розовый оттенок. Однако сосредоточивая внимание на этом пятне и игнорируя все остальное, я создаю некоторого рода компенсацию этого явления. Эта последовательная перефокусировка внимания — вещь столь привычная и знакомая, что мы с большим трудом можем осознать, что она на самом деле происходит. Нам требуется некоторое усилие, чтобы заметить, что всякий цвет, который мы видим, начинает бледнеть с того самого момента, как мы впервые его увидели. Регулируя свое внимание, мы не заставляем работать по-другому наши органы чувств, мы не приподнимаем наши чувства как таковые над общим потоком. Мы получаем опыт нового рода, двигаясь, так сказать, вместе с потоком. Таким образом в течение ощутимого времени «я» и объект оказываются в некотором подобии покоя друг относительно друга. То, что мы сделали, — это, без сомнения, самая малость, однако эта малость крайне важна. На мгновение мы освободились из потока ощущений и сохранили что-то перед глазами достаточно долго, чтобы это можно было рассмотреть. В то же самое время мы преобразовали это видение из впечатления в идею. Мы осознали себя хозяевами и разрушили господство ощущений над нами. Мы повели ощущениям замереть, и они замерли, пусть даже только на мгновение.

Мгновение означает короткий отрезок времени, но насколько же он короток? Насколько далеко поток ощущений может унести звук или цвет, прежде чем попытки сознания скомпенсировать их постепенное исчезновение потерпят неудачу? Очевидно, определенного ответа дать здесь нельзя. После того как уляжется приступ злобы, в наших действительных ощущениях остается его затухающий след, постепенно тонущий среди ощущений другого рода, и это затухание длится в течение весьма долгого времени. Пока в ощущениях остается хоть какой-то след, внимание может его выделить и, посредством описанной методики, восстановить изначальное ощущение в форме идеи. Подобные следы сохраняются значительно дольше, чем мы можем предположить. Вполне вероятно, что то, что мы называем воспоминанием эмоции, является всего лишь фокусированием внимания на следах, которые эта эмоция оставила в наших нынешних ощущениях. То же самое, наверное, справедливо и в отношении воспоминаний о цвете, звуке или запахе. В этом плане память становится каким-то двусмысленным словом, возможно, она оказывается только свежим вниманием к следам чувственно-эмоционального опыта, которые еще не полностью развеялись в потоке ощущений. Этим можно объяснить, почему с течением времени все труднее вспомнить такие переживания. Юмова «идея красного, которую мы создаем в темноте», становится все менее и менее доступной в соответствии с временем, которое протекает с момента, когда мы в последний раз пережили

ощущение красного цвета, пока мы наконец вообще не теряем способность воссоздать эту идею.

Таков смысл, который мы можем пока придать утверждению Юма о том, что все идеи выводятся из впечатлений. Эту формулу можно принять за утверждение истины, которая не обесценивается от того, что Юм ошибочно применил ее к случаю понятий.

§ 6. СОЗНАНИЕ И ВООБРАЖЕНИЕ

Нам предстоит еще долгий путь, прежде чем мы сможем полностью оправдать дерзкий язык, которым философы пользуются в разговоре о «чувствах». Они говорят как люди, привыкшие вызывать духов из бездонной глубины, причем в уверенности, что эти духи непременно явятся. Их не интересует работа сознания, быстро или медленно перерабатывающего впечатления в идеи, — та работа, которую я попытался описать в предыдущем параграфе. Они хотят не только возрождать исчезающие чувства, но даже лицезреть те, что они никогда не испытывали, хотят знать, какие чувства ожидают их в определенных гипотетических условиях, и те чувства, что сейчас испытывают окружающие. Я не сомневаюсь, что такие чудеса можно совершать, однако они исполняются не простым усилием сознания. Все это можно делать только тогда, когда сознание уже развилось в интеллект или дополнено им. Опыт, к которому обращаются эти философы, столь далек от простого чувственного опыта, что его существование зависит от вполне развитого мышления.

Однако эти рассуждения уведут нас за пределы темы нашей книги. Сейчас нас интересует вопрос, как представление о воображении, развернутое в этой главе, соотносится с тем, что было выдвинуто в главе IX. Два эти представления выглядят, разумеется, очень по-разному, и если к обоим мы пришли в результате анализа Юмова различия между впечатлением и идеей, можно сделать вывод, что, если только наши рассуждения не содержат ошибок, сам Юм смешивал два совершенно особых различия, употребляя для них одну и ту же пару терминов. Теперь мы вынуждены задать вопрос, было ли оправданно такое смешение.

В последней главе мы пришли к пониманию, что различие между впечатлениями и идеями эквивалентно различию между реальными и воображаемыми чувствами, и решили, что все это означает различие между чувствами, проинтерпретированными мыслью, и чувствами, которые не были интерпретированы. Здесь же мы представили это различие как противопоставление между простым чувством и чувством, видоизмененным под воздействием сознания, причем работа сознания во втором случае приводит к господству над чувством, а также к возможности его задержать и продлить.

Начнем с того, что проанализируем второе расхождение: в одном случае перед нами идея как чувство, не проинтерпретированное мыслью, в другом — идея как чувство, задержанное сознанием и подчиненное его господству. Мы уже говорили, что работа по определению связей между вещами должна зависеть от чего-то, ей предшествовавшего, а именно от удержания этих вещей перед нашим сознанием таким образом, чтобы мы могли сравнивать их друг с другом, оценить степень их сходства и т. п. Прежде чем решить, как связаны между собой рассматриваемые вещи, мы должны знать, что каждая из этих вещей представляет сама по себе. Знать, что некая вещь представляет сама по себе, разумеется, не то же самое, что знать, к какому роду эта вещь принадлежит. Говоря о том, что мы видим «это красное пятно», мы уходим далеко вперед по сравнению с простым знанием, что эта вещь представляет сама по себе. Мы уже успеваем оценить ее отношение к установленной системе цветов с установленными названиями. Говоря: «красное здесь и сейчас», мы уходим еще дальше и представляем эту вещь в пространственной и временной связи с другими вещами. Наше знание о том, что вещь представляет сама по себе, если мы попытаемся выразить его словами, будет сформулировано фразой «*вот что я вижу*» или, поскольку, говоря о видении, мы уже что-то классифицируем, фразой «*вот что я чувствую*». Именно такого рода вещи должны быть у нас на устах, прежде чем мы начнем интерпретировать, то есть обсуждать взаимосвязи. Право на такие высказывания мы получаем не благодаря чистым опущениям, а благодаря осознанию ощущений. Мы имеем возможность говорить эти слова, поскольку в результате работы внимания мы избираем и удерживаем некий элемент, обнаруженный в поле ощущений, и соответствующий элемент в акте чувствования.

Таким образом, два описания, предложенные мной для «воображения» или «идей», не являются несовместимыми. Чувство, осознанное нами, — это чувство, готовое к интерпретации, а не чувство, которое уже начали интерпретировать. И наоборот, непроинтерпретированное чувство, если мы имеем в виду чувство, готовое для интерпретации, может быть только чувством, которое мы осознали. Эти два описания не только совместимы, они взаимно дополняют друг друга и должны относиться к одной и той же вещи.

Что касается первого расхождения, то есть противоречия между впечатлением как реальным чувством (то есть чувством, проинтерпретированным мыслью) и впечатлением как чистым ощущением, то здесь дело обстоит по-другому. Жизнь ощущения мы разделили, по сути, на три последовательных этапа. (1) Во-первых, как чистое ощущение, пребывающее ниже уровня нашего сознания. (2) Во-вторых, как ощущение, которое мы осознали. (3) В-третьих, как ощущение, которое мы не только осознали, но и поставили в определенные отношения с другими ощущениями.

Не стоит задаваться вопросом, всегда ли эти три этапа разделены во времени. В принципе связь между ними не временная, а логическая. Если *A* логически предшествует *B*, то *A* не обязательно должно существовать само по себе еще до того, как началось существование *B*. Логическая связь может сохраниться и в том случае, если *A* и *B* возникли в один момент.

Вторая из перечисленных трех ступеней представляет собой то, что Юм имел в виду под словом *идея*. Две характеристики, показавшиеся нам противоречивыми и оказавшиеся впоследствии совместимыми и согласующимися, — это связи, существующие между второй и, соответственно, первой или третьей ступенями. Сначала эти характеристики показались противоречивыми потому, что мы еще не ввели разграничение между первым и третьим этапом. Предшествовавшую главу мы закончили интерпретацией слова *впечатление* в смысле третьей ступени, в настоящей главе мы интерпретируем его в смысле первой ступени. Правда заключается в том, что Юм не мог различить эти два значения. Для него впечатление отличается от идеи только своей силой и живостью, однако эта сила может быть двух родов. Это может быть грубая сила самовластного ощущения, еще не обузданного мыслью. С другой стороны, это может быть устойчивая сила чувства, четко поставленного на свое место в результате интерпретирующей работы мысли. Юм не осознал этого различия, и его неудача стала *damnosa hereditas*¹³ для всей последующей философии, по крайней мере для тех эмпирических учений, которые принадлежат к позитивистскому крылу нашей традиции. Для таких учений стало общим местом, что известный нам мир сконструирован каким-то образом из чувственных данных и что наши утверждения об этом мире основываются прежде всего на опыте, а затем проверяются обращением к нему же, причем опыт здесь понимается как склад или запас чего-то, называемого чувственными данными. Мы увидели, что при современном использовании этих и родственных им слов различие Юма между впечатлениями и идеями полностью игнорировалось и это привело к пагубным результатам. В начале этого параграфа мы увидели и нечто большее, а именно то, что на самом деле упомянутые слова применимы не только к первому и второму этапу, но даже, притом весьма часто, и к третьему этапу. Слова *чувственные данные* или *чувства* применимы не только к чему-то, данному в ощущениях (и в этом случае они немедленно будут у нас отняты), не только к чему-то, удержанному сознанием или воображением (в этом случае единственной областью, из которой их можно будет вызвать, окажется мир прошедших ощущений), но и к чему-то, полученному путем выведения благодаря работе интеллекта. Если уже стало привычкой смешивать все эти три вещи, то часть

¹³ наследственным проклятием (лат.).

вины за эту путаницу лежит на Юме, если только я правильно читал его работы.

§ 7. СОЗНАНИЕ И ИСТИНА

Как мы видели, деятельность сознания преобразует впечатления в идеи, то есть сырые ощущения в воображение. В качестве названия для определенного рода или уровня опыта слова *сознание* и *воображение* являются синонимами — они обозначают одно и то же, а именно уровень опыта, на котором происходит это преобразование. Однако внутри единого опыта такого рода существует различие между тем, что осуществляет это преобразование, и тем, что его претерпевает. Сознание — это первое, воображение — второе. Таким образом, воображение является новой формой, которую принимают ощущения, когда они трансформируются под воздействием сознания.

В этом свете приобретает новый смысл замечание, которое я обронил в конце главы VIII, замечание о том, что воображение являет собой отдельный уровень опыта, промежуточный между ощущением и интеллектом, ту точку, в которой жизнь мысли сталкивается с жизнью чисто психического опыта. Теперь это утверждение можно сформулировать по-новому: данные для интеллекта поставляют не чувства как таковые, а чувства, которые благодаря работе сознания преобразованы в идеи воображения.

В главе VIII я дал предварительное описание структуры опыта, основанное на двучленном различии между чувством и мыслью. Сейчас может показаться, что я отбросил это построение и заменил его трехчленным различием, в котором сознание предстает как промежуточный уровень опыта, связующий чувство и мысль. Однако это не входит в мои намерения. Сознание не является чем-то отличным от мысли, это и есть сама мысль, только это тот уровень мысли, который еще не является интеллектом. То, что я называл мыслью в главе VIII, оказывается, как теперь можно видеть, не мыслью в широчайшем смысле, включающей в себя и сознание, а мыслью в более узком смысле, мыслью *par excellence*, то есть размышлением. Впрочем, все, что говорилось о мысли в первом параграфе этой главы, применимо не только к размышлению, но и вообще к мысли, а следовательно, и к сознанию. Целью настоящего параграфа будет осмысление именно этого момента.

Работа интеллекта состоит в понимании или создании взаимосвязей. Эта работа, как объяснялось в главе VIII, принимает две формы — первичную и вторичную. Интеллект в своей первичной функции осознает связи между тем, что в главе VIII мы назвали ощущениями. Теперь мы знаем, что это было неточно: это не просто сырые ощущения или чисто психический опыт, который я теперь называю впечатлениями. Это ощу-

щения, видоизмененные под воздействием сознания и преобразованные в идеи. Интеллект в своей вторичной функции осмысляет связи между актами первичного размышления или между тем, о чем мы в этих актах думаем.

Сознание является такой деятельностью мысли, без которой мы не имели бы тех объектов, между которыми интеллект в своей первичной форме мог выявлять или создавать отношения. Таким образом, сознание является мыслью в своей абсолютно фундаментальной и изначальной форме.

В качестве мысли оно должно обладать той же биполярностью, которая присуща мысли как таковой. Это деятельность, которую можно исполнять хорошо или плохо; то, что мыслится, может быть истинным или ложным. Однако это кажется парадоксальным. Поскольку сознание не касается отношений между вещами и, следовательно, не мыслит в терминах концепций и обобщений, оно не может, подобно интеллекту, заблуждаться, соотнося с вещами неверные концепции. Оно, к примеру, не может думать: «это собака», когда в качестве объекта перед ним кошка. Если, как мы говорили выше, выражение того, что оно думает, примерно таково: «Вот как я чувствую», — подобное утверждение, казалось бы, не может быть ложным. В таком случае сознание будет обладать странной привилегией: это будет мысль, не подверженная заблуждениям, а это, в свою очередь, равноценно утверждению, что сознание и вовсе не мысль.

Однако утверждение «вот как я чувствую» в самом деле предполагает двойную полярность. Для него существует противоположное утверждение: «Вот как я не чувствую», — и, делая такое заявление, мы отрицаем утверждение, сделанное раньше. Даже если бы на самом деле сознание никогда не ошибалось, оно все равно имело бы эту общую черту со всеми формами мысли — оно должно жить, отвергая ошибки. Истинное сознание — это признание наших чувств, ложное сознание будет отказом от них, то есть мыслью: «Эти чувства не мои».

Возможность такого отказа уже присутствует в разделении чувственно-эмоционального опыта на то, к чему обращено внимание, и на то, что игнорируется, в признании первого из объектов «своим». Если данное чувство добивается такого признания, оно преобразуется из впечатления в идею и таким образом приручается, подчиняется сознанию. Если оно не признается, оно просто пересылается по другую сторону разделительной линии — оно остается без внимания или игнорируется. Однако существует еще и третья альтернатива. Признание может оказаться преждевременным. Может быть сделана попытка признания, но она окажется неудачной. Примерно так же мы поступаем, когда приводим в дом дикого зверька, надеясь его приручить, но когда оказывается, что он кусается, мы теряем терпение и отпускаем его на волю. Наш гость оказывается не другом, а врагом.

Придется расплатиться по векселям этого сравнения. Прежде всего, мы направляем наше внимание на определенное ощущение или осознаем его. Затем мы пугаемся того, что осознали, — не потому, что чувство как впечатление оказалось пугающим, а потому, что идея, в которую мы его преобразуем, оказывается пугающей идеей. Мы не видим путей для ее подчинения и отказываемся от попытки сохранить это чувство. Мы отпускаем его на волю и переключаем внимание на что-то менее пугающее.

Я называю это «коррупцией» сознания, так как сознание в таких случаях позволяет себя подкупить, извращает свою функцию, обращаясь от трудной и опасной задачи к чему-то более простому. Описанное здесь не просто надуманная абстрактная возможность, а крайне часто встречающийся факт. Вернемся к примеру с ребенком, который от безотчетного яростного крика переходит к сознанию себя и к осознанию гнева как собственного чувства. Новое положение вещей, если оно развивается должным образом, дает ему возможность подчинить этот гнев собственной воле. Однако если единственная цель состоит в избавлении от господства гнева, добиться ее можно двумя путями. От хлыста можно увернуться, но можно его и перехватить. В первом случае мы спасаемся от господства одного чувства, направляя внимание на другое. Внимание ребенка отвлекают от его гнева, и его крик стихает. Во втором случае мы избегаем господства чувств, концентрируя собственное внимание на том самом чувстве, которое угрожает нас поработить, и таким образом учимся подчинять его своей собственной власти.

Чувство, от которого внимание отвлечено глупыми родителями, нянькой или нашим собственным неразумным самоуправлением, не ускользает полностью от внимания. Сознание его не игнорирует, а отрекается от него. Вскоре мы научаемся подкреплять этот самообман, приписывая отвергнутый опыт другим людям. Будучи по утрам не в духе, но отказываясь признать, что вся тяжесть, висящая в воздухе, есть порождение нашего же собственного состояния, мы бываем неприятно удивлены, заметив, что вся семья за завтраком с трудом сдерживает приступы раздражения.

Биполярность, присущая сознанию как форме мысли, передается и создаваемому им воображению. Если сознание коррумпировано, воображение разделяет его коррумпированность. В случае простого воображения чего бы то ни было эта коррупция не может существовать. Воображение является лишь элементом в чувственно-эмоциональном опыте, на котором я остановил внимание и таким образом продлил его существование уже в виде идеи. В моем опыте не может быть элемента, не заслуживающего права на внимание, поэтому воображение как таковое никогда не может быть коррумпировано. Однако каждый раз, когда сознание отказывается от какого-то элемента опыта, тот другой элемент, на котором теперь фокусируется внимание, оказывается обманом. Сам

по себе он в действительности не принадлежит сознанию, объявляющему на него свои права. Говоря: «Вот как я чувствую», сознание говорит правду, однако отвергнутый элемент с соответствующим ему утверждением «А так я не чувствую» заражает эту истину ложью. Картина, которую сознание строит из собственного опыта, оказывается не просто избирательной (и в этом случае она вполне могла бы быть правдивой) — теперь это уже баудлеризованная¹⁴ картина, или картина, пропуски в которой — фальсификации.

Коррупцированностью сознания, со своей стороны, немало занимались современные психологи. Отречение от опыта они называли вытеснением из сознания, приписывание этого опыта другим людям — проекцией, слияние отвергнутых ощущений в однородную массу опыта (а такое происходит, если отречение от ощущений совершается систематически) — диссоциацией, а строительство баудлеризованного опыта, который мы пытаемся объявить своим, — погружением в фантазии. Психологи показали, сколь разрушительно воздействие коррупции сознания, если эта коррупция становится привычной, на личность, predisposed к таким отклонениям. Давным-давно этот же урок преподавал и Спиноза, который лучше чем кто-либо другой разработал понятие правдивого сознания и объяснил важность этой правдивости как основы для здоровой духовной жизни. Для него проблема этики состояла в вопросе, как человек, постоянно и неизбежно одержимый собственными чувствами, может в своей жизни настолько ими овладеть, чтобы превратиться из *passio*, претерпевающего что-то, в *actio*, делающего что-то. Предлагаемый Спинозой ответ до смешного прост: «*Affectus qui passio est, desinit esse passio, simulatque eius claram et distinctam formamus ideam*»¹⁵ («Этика», ч. V, утв. 3).

Ложь коррупцированного сознания не принадлежит ни к одному из общеизвестных видов лжи. Мы подразделяем ложь на два типа: заблуждения и сознательная ложь. Когда опыт достигает уровня интеллекта, это разделение вступает в силу. Соккрытие истины — это одно, а чистосердечная ошибка, совершенная без злого умысла, — другое. Однако на уровне сознания различия между этими двумя вещами просто не существует — существует только протоплазма лжи, из которой при дальнейшем развитии вырастает сознательная неправда или искреннее заблуждение. Лживое сознание, отрекаясь от определенных черт собственного опыта, не впадает в чистосердечное заблуждение — его честности доверять уже нельзя, оно уклоняется от своих непосредственных обязанностей. Однако оно не скрывает правду, поскольку еще не существует правды, которую оно могло бы знать и скрывать. Парадоксальным об-

¹⁴ Баудлеризованный — составленный в духе Баудлера — Прим. перев.

¹⁵ «Аффект, составляющий пассивное состояние, перестает быть им, как скоро мы образуем ясную и отчетливую идею его» (Спиноза Б. Избранные произведения. В 2 т. / Пер. Н. А. Иванцовой. М.: Госполитиздат, 1957. Т. 1. С.592).

разом, можно сказать, что оно занимается самообманом, однако это будет лишь неуклюжей попыткой объяснить то, что происходит в рамках единого сознания, по аналогии с тем, что может происходить при общении между двумя интеллектами¹⁶.

Корруптированное сознание — это не только пример заблуждения, но и образец порока. Проводимое психоаналитиками подробное проследживание конкретных пороков до их источников — одно из самых замечательных и ценных направлений современной науки. В этом смысле психоанализ следует изложенным Спинозой общим принципам душевной гигиены с той же добросовестностью, с какой современная ядерная физика следует изложенному Декартом проекту «всеобщей науки», основывающейся на математической физике.

Точно так же, как заблуждения мы делим на ошибки и ложь, пороки мы можем подразделить на те, от которых человек страдает, и на те, которые он порождает. Когда эти пороки влияют не на его отношения с окружающими, а на его собственное состояние, физическое или душевное, разделение становится разделением между болезнью и проступком.

Симптомы и последствия корруптированного сознания не попадают ни в одну из этих рубрик. Они не являются в строгом смысле преступлениями или пороками, поскольку их жертва не выбирает, быть ли ей вовлеченной в них, и не может избавиться от них, решив исправить свое поведение. Это и не заболевания, поскольку они не связаны с функциональными нарушениями или какими-то вредными воздействиями на пострадавшего, а связаны с его плохим самоконтролем. По сравнению с болезнью они больше напоминают порок, по сравнению с пороком они больше напоминают болезнь.

Истина заключается в том, что они представляют собой некий род чистого или недифференцированного зла, зла в себе, еще не разделившегося на зло претерпеваемое, или несчастье, и на зло совершаемое, или злодеяние. Вопрос о том, страдает ли носитель корруптированного сознания по своей вине или же по несчастью, — это вопрос, который вообще не возникает. Здесь человек оказывается еще в худшем состоянии, чем можно было бы предположить исходя из всех этих альтернатив. Терпящий бедствия человек все еще может сохранить целостность характера, человек злобный и порочный может все-таки быть счастливым. Человек, чье сознание корруптировано, не получит послабления ни внутри себя, ни извне. Если такая корруптированность подчинила его, он уже потерянная душа, для которой ад не выдумка. Независимо от того, нашли ли психоаналитики средства для спасения таких людей или хотя бы для помощи тем, у кого этот порок зашел не слишком далеко, их

¹⁶ Мне кажется, Платон имеет в виду именно лживое сознание, когда говорит о «лжи в душе». К сожалению, перевод этого фрагмента крайне неудачен («Государство», 382 А—С).

попытки уже завоевали почетное место в истории борьбы человека с силами тьмы.

§ 8. ВЫВОДЫ

Теперь мы уже подошли к тому, чтобы подытожить результаты наших рассуждений в форме общей теории воображения. Всякая мысль предполагает ощущение, а всякое утверждение, выражающее результаты мысли, принадлежит к одному из двух следующих типов: оно либо является утверждением относительно ощущений, и в этом случае мы называем его эмпирическим, либо оказывается утверждением о самих действиях мысли, и тогда мы называем его *a priori*. Под «мыслью» здесь я понимаю интеллект, а под «ощущением» не просто ощущение, а воображение.

Собственно ощущение, или психический опыт, имеет двоякий характер: это одновременно и ощущение, и эмоция. Мы можем обратить основное или исключительное внимание на тот или иной из этих аспектов, однако в опыте чувствования, непосредственно встающем перед нами, оба аспекта неразсторжимо связаны между собой, всякое ощущение является как чувственным, так и эмоциональным. Итак, само ощущение — это опыт, в котором то, что мы в данный момент чувствуем, монополизирует все поле зрения. То, что мы чувствовали в прошлом, почувствуем в будущем или могли бы чувствовать в какой-то другой ситуации, не представлено нам вообще и не имеет для нас никакого смысла. Фактически, конечно, все эти вещи обладают для нас некоторым смыслом и мы можем составить о них какое-то представление, иногда, несомненно, довольно правильное, однако всем этим мы обязаны тому, что способны не только ощущать, но и делать кое-что еще.

Если я заявляю о каком-либо отношении между тем, что я чувствую сейчас, и тем, что я чувствовал в прошлом или должен почувствовать в какой-то другой ситуации, мое утверждение не может основываться на одном только ощущении, поскольку само ощущение, даже если и способно сообщить мне, что я чувствую в данный момент, не способно ознакомить меня с другим членом отношения. Выходит, что так называемые чувственные данные, которые считают организованными в семейства или нечто подобное, не являются ощущениями в том виде, как они на самом деле к нам поступают. Они не есть чувства с их собственным эмоциональным зарядом. Более того, это и не чувственный элемент этих ощущений, освобожденный от эмоционального заряда. Чувственные данные являются чем-то совершенно другим. Далее, простое ощущение даже не может сообщить мне, что я в данный момент чувствую. Если я попытаюсь сосредоточить внимание на текущем ощущении, стремясь полу-

чить какое-то представление о его характере, оно успеет измениться еще до того, как я смогу это сделать. Если же, выбрав другую альтернативу, я преуспею в этом (а совершенно ясно, что мы наверняка преуспеем — иначе мы никогда бы не узнали об ощущениях и того, что здесь уже сказано), то чувство, на которое я направил внимание, для того, чтобы я смог его изучить, должно обрести какую-то устойчивость и протяженность во времени. Это значит, что оно должно прекратиться как простое ощущение и войти в новую стадию своего существования.

Чувство достигает этой новой стадии не в результате некоего процесса, предшествующего акту внимания, а благодаря самому вниманию. Внимание или узнавание — род деятельности, отличный от просто ощущения и ему предшествующий. Суть этой деятельности состоит в том, что поле нашего зрения уже не полностью занято ощущениями и эмоциями текущего момента, что мы начинаем сознавать и самих себя как кого-то, ощущающего все эти вещи. В теоретическом плане эта новая деятельность представляет собой расширение нашего поля зрения, которое теперь включает в себя как акт ощущения, так и ощущаемый объект. В практическом плане — это утверждение самих себя как владельцев собственных ощущений. Посредством этого самоутверждения мы достигаем господства над своими чувствами: они уже становятся не переживаниями, своевольно навязывающими себя нашему беспомощному, не сознающему своего положения «я», а опытом, в котором мы ощущаем собственную деятельность Их грубое господство над нами заменяется нашей властью над ними. С одной стороны, мы получаем возможность противостоять своим ощущениям, так что они уже не могут безусловно определять наше поведение, с другой — мы теперь можем продлевать и пробуждать ощущения по собственному желанию. Если раньше ощущения были впечатлениями чувств, то теперь они стали идеями воображения.

В своем новом качестве, утратив власть над нами и подчинившись нашей воле, они все равно остаются ощущениями, причем ощущениями того же сорта, что и раньше, однако они прекратили существование простых чувственных впечатлений и стали тем, что мы называем явлениями воображения. С одной стороны, воображение не отличается от ощущения: мы воображаем то же самое (цвета и т. п.), что предстает перед нами в простых ощущениях. С другой стороны, это уже совсем другое явление, поскольку оно, как было сказано выше, приручено или одомашнено. Приручением ощущений занимается сознание, которое представляет собой некий род мышления.

Говоря более конкретно, это род мышления, стоящий ближе всего к ощущениям или простым чувствам. Всякое дальнейшее развитие мышления основывается на сознании и взаимодействует не с чувствами в их сыром виде, а с чувствами, преобразованными тем самым в воображе-

ние¹⁷. Для того чтобы оценить сходство или различия между ощущениями, классифицировать их или сгруппировать в какие-то другие объединения, отличающиеся от классов, для того чтобы представить их в виде временной последовательности и т. п., каждое ощущение должно быть удержано перед взглядом разума как что-то, имеющее собственный характер. Такие действия преобразуют ощущения в воображение.

Сознание само по себе не производит ни одно из этих действий. В себе оно не совершает ничего — лишь направляет внимание на какое-то ощущение, имеющееся здесь и сейчас. Обращая внимание на текущее ощущение, оно продлевает его существование, но уже ценой того, что оно превращается в нечто новое, уже не просто сырое ощущение (впечатление), а в одомашненное ощущение или воображение (идею). Само сознание не сравнивает одну идею с другой. Если, занимаясь одной идеей, я намерен вызвать другую, новая идея не располагается бок о бок со старой как два отдельных переживания, между которыми я могу выявлять взаимосвязь. Две идеи сплавляются в одну новую, предстающую в форме специфической окраски или модификации старых идей. Таким образом, воображение напоминает ощущение тем, что его объект никогда не предстает в виде множества членов со связями между ними. Этот объект всегда является неделимым единством — чистым здесь-и-сейчас. Понятия о прошлом, будущем, возможном, мыслимом для воображения столь же бессмысленны, как и для самого ощущения. Это понятия, которые появляются лишь вместе с дальнейшим развитием мысли.

Поэтому, если говорится, что воображение может вызывать чувства по собственной воле, это не значит, что, когда я воображаю, я сначала формирую некую идею ощущения, а затем, так сказать, вызываю ее как реальное ощущение. Еще меньше мои действия напоминают обзор всех ощущений, которые я мог бы испытать, с тем чтобы возбудить в себе то ощущение, которое я сейчас предпочитаю. Создавая идею чувства, мы уже ощущаем его в воображении. Таким образом, воображение «слепое», то есть не может предвидеть собственных плодов, полагая их в качестве целей, которые нужно достигнуть. Свобода воображения — это не свобода выполнения плана и не свобода выбора между альтернативными возможными планами. Все это достижения, присущие более поздним ступеням.

Той же более высокой ступени принадлежит и различие между истиной и заблуждением, понимаемое как различие между истинным и

¹⁷ Здесь воображение называется «слепой, но неотъемлемой функцией», посредничающей между ощущением (под которым понимается деятельность, связанная с подлинными чувствами, а не с идеализированными «чувственными данными» современного эмпиризма) и пониманием. Такова доктрина Юма, что знание имеет дело с идеями, а не с впечатлениями, но Кант не развил предложенной мысли ни в одной работе, за исключением очень важной (и по этой причине обычно неправильно понимаемой) главы «Схемы категорий».

ложным описанием взаимосвязей между вещами. Однако существует специфический аспект, в котором это различие применимо и к сознанию, а следовательно к воображению. Сознание никогда не может держать в сфере внимания больше чем одну ограниченную часть общего чувственно-эмоционального поля. Однако сознание может признать эту часть как принадлежащую себе, либо же отказаться от этого признания. Во втором случае чувства, от которых отrekliсь, не игнорируются, а отрицаются. Сознательное «я» снимает с себя ответственность за них, пытаясь таким образом выйти из-под их власти и не решаясь при этом вступить с ними в открытую схватку. Таково «коррумпированное сознание», являющееся источником того, что психологи называют вытеснением из сознания. В таком случае воображение тоже не может сохранить невинность: порождаются «фантазии», идеализированные или баудлеризованные отображения опыта (по Спинозе, «неадекватные идеи аффектов»), и разум, пытающийся спастись в них от фактов опыта, предает себя прямо во власть тех ощущений, которые он не решился встретить лицом к лицу.

XI

ЯЗЫК

§ 1. СИМВОЛ И ВЫРАЖЕНИЕ

Язык зарождается вместе с воображением как определенная черта опыта на уровне сознания. Именно здесь он получает свои фундаментальные характеристики, которые уже никогда полностью не теряет, как бы сильно он ни видоизменялся (этот процесс мы рассмотрим ниже), приспособляясь к требованиям интеллекта.

В исходном или природном состоянии язык является средством воображения или выражения: называя его средством воображения, мы говорим, что он собой представляет; называя его средством выражения, мы говорим, что он выполняет. Именно деятельность воображения отвечает за выражение эмоций. Интеллектуальный язык представляет собой то же самое, но уже интеллектуализированное, то есть видоизмененное для выражения мысли. Впоследствии я попытаюсь показать, что выражение любой мысли реализуется путем выражения сопутствующих ей эмоций.

Различие между этими двумя функциями языка подчеркивалось в очень многих работах, которые не стоит здесь перечислять¹. Один из способов сформулировать это различие — провести границу между собственно языком и символической. Символ (как указывает греческое слово) является тем, к чему приходят по соглашению и что принимается всеми сторонами, участвующими в соглашении, как предмет, пригодный для определенных целей. Это приемлемое описание отношений, существующих между словами современного интеллектуализированного языка и их значениями в той степени, в какой эти слова действительно интеллектуализированы, что на самом деле редко заходит достаточно далеко. Однако это не может быть правильной характеристикой языка как такового, поскольку упомянутое соглашение, вводящее в силу значение данного слова, подразумевает предварительное обсуждение, в результате которого можно было бы прийти к соглашению, а если языка еще не существует или он еще не пригоден для формулировки обсуждаемого вопроса, само обсуждение не может даже и возникнуть.

Таким образом, символический аппарат или интеллектуализированный язык предполагает существование языка воображения или подлинного языка. Поэтому можно ожидать, что между теориями этих двух

¹ Различие д-ра Ричардса между «научным употреблением языка» и его «эмоциональным употреблением» будет рассмотрено ниже, в § 8.

языков будет существовать соответствующая связь. Однако в традиционной теории языка эта связь вывернута наизнанку, что повлекло за собой пагубные последствия. Язык как таковой стали идентифицировать с символическим аппаратом, и если его выразительная функция игнорировалась не полностью, то делались попытки объяснить ее как вторичную функцию, выполняемую с помощью видоизменения символической функции. Когда Гоббс («Левиафан», I. IV) говорит, что главная функция речи состоит в «приобретении знаний» и что для этой цели главным требованием должно быть «правильное определение названий», совершенно ясно, что он приравнивает язык вообще к языку интеллектуализированному, или символическому аппарату. Локк, определяя слово как звук, который создан знаком некоей идеи («Опыт о человеческом разуме», III. I, § 3), эту же ошибку формулирует не так явно, однако, тем не менее, в целом он тоже принимает ее на веру. Беркли, хотя в целом придерживается тех же взглядов, признает второй способ словоупотребления: «влияние на наше поведение и на наши действия, которое можно оказать, либо создавая правила для наших действий, либо порождая определенные страсти, склонности и чувства в наших душах» («Alciphron», VII; Works, ed. Frazer, II, 327). Это различие весьма важно, однако здесь второй способ остается все-таки интеллектуализированным словоупотреблением, поскольку деятельность, связанная с поиском средств для достижения какой-либо цели (воздействие на чье-то поведение и т. п.), представляет собой интеллектуальную деятельность. Использовать язык как средство для возбуждения определенной страсти в слушателе — это вовсе не то же самое, что использовать его для выражения собственных чувств.

Сегодня уже почти общим местом стало утверждение, что язык как таковой имеет символическую природу в вышеуказанном смысле этого слова. Если это верно, мы должны наблюдать определенные результаты. Всякий символ, ради точности его использования, должен применяться в одном неизменном смысле и быть определен с абсолютной аккуратностью. Следовательно, если мы хотим правильно использовать язык, каждое слово следует как-то определить и только так использовать. Если же это окажется нереальным (а это всегда будет оказываться нереальным), следствием будет то, что «обычные» языки плохо приспособлены для выполнения своих функций и что их, ради выражения точного мышления, следует заменить научно спланированным «философским языком». И еще одно следствие. Точно так же, как всякий, кто собирается пользоваться каким-либо математическим и т. п. символом, должен получить разъяснение, что же он значит, ребенок, познавая язык своей матери, должен, казалось бы, ждать объяснения каждого слова. Обычно предполагается, что это делает его мать (или другой педагог), указывая на огонь и говоря: «огонь», указывая на молоко и говоря: «молоко», указывая на палец и говоря: «палец». Однако оказывается,

что, когда мать указывает на огонь, она, скорее всего, говорит: «пре-
лесть», когда дает молоко, говорит, наверное: «вкусно», а когда касается
пальцев, говорит: «Сорока-белобока кашку варила», и вывод из всего
этого можно выразить словами одного (наверное, мифического) школь-
ного директора: «Родители — последние люди на свете, кому можно
было бы позволить заводить детей».

Причина, почему ни одна мать на свете не учит детей языку подоб-
ным образом, заключается в том, что это невозможно. Предполагаемые
жесты, указания и т. п. сами неотъемлемы от структуры языка. Либо
ребенка следует сначала обучить этому языку жестов, чтобы с его помощью
учить английскому языку, либо же нужно предположить что он сам
«разгадает» язык жестов. Однако если язык жестов он осваивает сам, то
интересно было бы знать, как он это делает и почему, допустим, это не
под силу кошке (которую никогда не удастся научить понимать, что вы
имеете в виду, указывая пальцем). Кроме того, интересно, почему ребенок
не может (хотя на самом деле именно это ему и удастся) таким же путем
«разгадок» освоить английский язык.

Если бы лингвиста допустили в детскую, на самом деле он увидел
бы нечто для себя неожиданное. Он бы услышал, что мать не произносит
отчетливо для своего ребенка отдельные слова, а оmyвает его целым
потокм болтовни, посвященной в основном не называнию определен-
ных предметов, а выражению собственного удовольствия от общества
сына. Ребенок отвечает ей своим лепетом и гулением. По мере того как
лепет становится более артикулированным, раньше или позже появляется
возможность услышать, как ребенок повторяет в исковерканной форме
какую-нибудь фразу, причем говорит он ее в такой ситуации, которая
напоминает ему ту, в которой эта фраза обычно произносится. Допустим,
у матери, когда она раздевает ребенка, есть привычка, снимая с него чеп-
чик, говорить: «сняли шапочку». Тогда не исключено, что как-нибудь
ребенок, сняв с себя во время прогулки чепчик и выбросив его из коля-
ски, радостно заявит: «Сняпкун!»

Здесь звук «сняпкун» не является символом. Мать и ребенок не
договаривались между собой, что этот звук будет означать снятие голов-
ного убора. Ребенок считает это просто звуком, который издают, когда
снимают шапку. Он всегда слышал, что его мать произносит этот звук,
снимая с него чепчик, и, следовательно, произнесение этого звука само
собой должно сопутствовать снятию чепчика. Связь между произнесе-
нием этого звука и снятием чепчика не имеет никакого сходства со связью
(о которой ребенок еще не имеет представления) между символом и дей-
ствием сложения двух членов. Еще меньше ребенок думает об этом зву-
ке как о комбинации двух символов — одного, означающего шапку, и
другого, означающего снятие. Снятие шапки представляет собой единый
акт, и звук, который при этом произносится, также является единым

звуком. Фонетический анализ этого звука, разложение его на гласные и согласные, грамматическое разложение на какое-то число слов настолько же недоступны ребенку, как разложение действия на определенное количество мускульных движений.

Мы окажемся ближе к правде, если перестанем считать это «сяиап-ку» символом и сочтем его выражением. Этот звук не выражает акт снятия шапки, а выражает особое удовлетворение, которое по каким-то причинам ребенок испытывает, снимая шапку. Иначе говоря, звук выражает ощущение, испытываемое при выполнении этого акта. Говоря еще более точно, экспрессивную функцию несет не звук «сяиап-ку», а акт произнесения этого звука. Если мы скажем, что один акт выражает другой акт, мы скажем бессмыслицу. Если мы скажем, что акт выражает ощущение, в этом высказывании можно ожидать какого-то смысла. Теперь попробуем определить, в чем же этот смысл состоит.

§ 2. ПСИХИЧЕСКОЕ ВЫРАЖЕНИЕ

Начнем мы с того факта, что лингвистическое выражение — это не единственный способ выражения и, естественно, не самый первичный способ. Есть еще один вид самовыражения, который, в отличие от выражения языкового, происходит независимо от сознания и является чертой опыта на чисто психическом уровне. Его я назову психическим выражением.

Оно состоит в исполнении произвольных и, наверное, даже целиком бессознательных физических актов, особым образом связанных с эмоциями, которые, как считается, они выражают. Так, определенное искажение лица выражает боль, расслабление мышц и бледность кожи выражают страх и т. п. В этих случаях мы ощущаем как выражаемую эмоцию, так и физический акт или комплекс таких актов, выражающий эту эмоцию. Отношение между явлениями, которые мы имеем в виду, когда говорим о действиях, выражающих эмоции, представляет собой отношение неременной связи, причем связи асимметричной: наше лицо искажается гримасой именно «потому», что мы чувствуем боль, а не наоборот. Однако слово *потому* используется для указания зависимости любого вида и не отличает один вид от другого.

В некотором смысле эта зависимость напоминает связь между чувством и его эмоциональным зарядом. Общей здесь является непосредственность связи: два связанные между собой явления оказываются не двумя отдельными переживаниями, а элементами единого неразделимого опыта. Чувство мышечного напряжения, вызванное гримасой боли, самым тесным образом связано с чувством боли. Точно так же в нашем более раннем примере ощущение красного цвета, напугавшее ребенка, связано с вызванным у ребенка ужасом. Однако, хотя эти два примера

подобны в плане близкой связи между их элементами, структурный порядок в этих элементах различен, и более того, противоположен. Чувство страха является эмоциональным зарядом ощущения цвета, и в логическом плане (естественно, не во временном) ощущение цвета первично. Боль не является эмоциональным зарядом напряжения лицевых мышц, и здесь чувство не первично, а вторично по отношению к эмоции.

На самом деле оба эти случая описаны недостаточно полно. В первом мы опустили изначальное чувство (например, рези в животе), а во втором — выражение ужаса у ребенка, сложную реакцию, которую можно описать как плач. Эти пропуски неплохо иногда делать; эти два случая параллельны, и мы получаем анализ, благодаря которому признание элемента психического выражения обогатит описание детского испуга, приведенное в главе VIII.

Теперь у нас имеется (1) чувство красного цвета (а точнее, зрительное поле, содержащее этот цвет), (2) ужас как эмоциональный заряд этого цвета или этого поля, (3) внешние проявления этого ужаса. Во втором случае мы имеем (1) колики в животе в качестве чувства (а точнее, поле ощущений, вызванных процессами во внутренних органах, включающее это чувство), (2) боль, являющуюся эмоциональным зарядом этого поля, (3) гримасу, выражающую боль.

Каждый из случаев представляет собой единый и неразделимый опыт, в котором при внимательном рассмотрении мы можем выделить три элемента, связанных между собой в определенном структурном порядке. Всякий род и оттенок эмоций, встречающихся на чисто психическом уровне опыта, приводит к соответствующим изменениям в мышечной, обменной системе или в системе внутренней секреции², и эти изменения являются выражением эмоций в том смысле, который мы сейчас обсуждаем. Насколько эти изменения поддаются наблюдению и правильной интерпретации, зависит от мастерства наблюдателя. Как я понимаю, лишь недостаток этого мастерства не позволяет нам читать как открытую книгу мир психических эмоций каждого, с кем нам придется иметь дело. Однако наблюдение и интерпретация — интеллектуальный процесс, а это не единственный путь, по которому психическое выражение может передавать свой смысл. Существуют определенные эмоциональные взаимодействия, которые происходят помимо всякой интеллектуальной деятельности. Для них не требуется даже наличия сознания. Это знакомый факт, пугающий своей необъяснимостью, когда

² Я имею в виду не только эндокринную систему. Даже люди, не одаренные острым обонянием, могут обнаружить, что определенные эмоции, переживаемые их близкими, за счет работы некоторых желез приводят к образованию специфических запахов. У животных с более острым обонянием существует, мне кажется, целый «язык» запахов, столь же выразительный, как наш «язык» произвольной мимики.

он наблюдается среди людей. Распространение паники в толпе связано не с тем, что каждая личность, составляющая толпу, испытывает независимый ужас. Эта паника передается и не с помощью речи. Паника распространяется подобно эпидемии, помимо сознания, и каждый поддается страху лишь потому, что ужасом охвачен его сосед. Психическое выражение страха у одного человека для другого предстает в виде комплекса чувств, непосредственно заряженных страхом. Ужас — не единственная эмоция, способная распространяться подобно эпидемии. То же самое можно сказать о любой эмоции, принадлежащей к уровню психического опыта. Так, лишь один вид человека, испытывающего физические страдания, или звук его стонов рождает в нас отзвук его боли, и это «эхо» физически выражается в чувстве, что нас бросает в холод или жар, в определенных внутренних ощущениях и т. п.

Эта «симпатическая связь» (самое простое и точное название для пагубного влияния, которое я описал) хорошо заметна среди животных, не принадлежащих к виду *homo sapiens*, и даже среди животных разных видов. В качестве примера можно привести отношения между человеком и домашними животными. Собака кидается на человека из страха перед ним, и самый лучший способ натравить на себя чужую собаку — испытывать страх перед ней. Как бы успешно (на собственный взгляд) вы ни скрывали вашу робость, собака ее почувствует, а точнее, она ощутит собственную нервозность, которой она заразилась от вас. Подобные отношения существуют также между человеком и дикими животными.

Насколько человек «подвержен такому заражению», зависит, конечно, от психической структуры воспринимающего сознания. Ужас кролика передается преследующей его собаке уже не как ужас, а как жажда убийства, поскольку собака обладает психической «природой» животного-охотника. Каждый знает, что собаки гонятся за кошками только потому, что кошки от них убегают. Когда кошка обнаруживает свой ужас, вряд ли собака рассуждает таким образом: «Эта кошка меня боится. Очевидно, она думает, что я могу ее убить. Наверное, так оно и есть. Попробуем!» Напротив, собака реагирует в непосредственном плане, и ее реакция принимает форму агрессивных эмоций.

Психическое выражение — это единственный вид выражения, доступный для психических эмоций (их можно выразить и другим способом, но только в том случае, если работа сознания преобразует их из впечатлений в идеи, — как это делается, мы увидим в следующем параграфе), однако психические эмоции — это не единственные эмоции, которые могут передаваться посредством психического выражения. Существует определенная группа эмоций, возникающая лишь благодаря самосознанию. В качестве примеров можно привести ненависть, любовь, гнев или стыд. Ненависть представляет собой чувство антагонизма, она является отношением к чему-то, что, на наш взгляд, противодействует

исполнению наших желаний или причиняет нам боль³, а такое отношение предполагает сознание собственного «я». Любовь — это чувство к чему-то, что мы считаем неразрывно связанным с нашим собственным существованием, так что зло или благо для объекта нашей любви представляется злом или благом для нас самих. Гнев хотя, в отличие от ненависти, и не предполагает существования какого-либо объекта, который мог бы нас разгневать, предполагает осознание собственного «я» под угрозой давления или препятствования извне. Стыд — это осознание собственной слабости или неспособности.

Эти «эмоции сознания», в отличие от чисто психических эмоций, допускают выражение посредством языка — в виде фразы, управляемого жеста и т. п. Однако они предполагают и собственное психическое выражение, например краску стыда, сопровождаемую мышечным расслаблением, или краску гнева, сопровождаемую мускульным напряжением. Итак, психическая эмоция — это эмоциональный заряд чувства, однако эмоция сознания представляет собой эмоциональный заряд не чувства, а определенного состояния сознания. Следовательно, если мы зададим вопрос, каково же чувство, для которого эмоциональным зарядом является стыд, и обнаружим (совершенно справедливо), что никаких чувств, кроме жара в щеках и мускульного расслабления, нет и в помине, мы можем опровергнуть суждение здравого смысла, что люди краснеют от стыда, и представить собственное ошеломляющее открытие, что мы стыдимся потому, что краснеем. Однако все это производит на свет парадокс, основанный на неправильном понимании. Прежней последовательности (1) красный цвет, (2) чувство страха, (3) его внешние проявления, имевшей место в случае с психическими эмоциями, для эмоций сознания будет соответствовать такая последовательность: (1) сознание нашей собственной неполноценности (которое является не чувством, а видом сознания), (2) стыд, (3) покраснение. Здравый смысл оказался прав, а теория Джеймса-Ланге ошибочна.

Почему эмоции сознания выражаются в двух столь различных формах? Ответ можно найти в отношениях между любым уровнем опыта и тем уровнем, который расположен выше. Высший уровень отличается от низшего новым принципом организации. Он не исключает низший уровень, а налагается на него. Низший тип опыта продолжает существование в высшем примерно так (хотя это сравнение не очень точно), как материя продолжает существовать, когда на нее накладывается новая форма. С этим сходством следует обращаться осторожно и использовать его только метафорически, как описание. В этом метафорическом

³ «Odium est tristitia (sc. Transitus a maiore ad minorem perfectionem) consomitante idea causae externae» (*Спиноза*. Ethics, III, Affectuum definitiones, VII). «... а ненависть — не что иное, как неудовольствие (печаль), сопровождаемое идеей внешней причины» (*Спиноза* Б. Этика // Избранные произведения. В 2 т. / Пер. Н. А. Ивановой. М.: Госполитиздат, 1957. Т. 1. С. 467).

смысле каждый новый и более высокий уровень опыта можно описать одним из двух способов. В формальном плане это нечто новое и уникальное, доступное для понимания только в собственных терминах. В материальном плане это лишь специфическое сочетание уже существовавших на низшем уровне элементов, легко описывающееся через характеристики этих низших элементов. Сознание (если применить к нему такое разделение) в формальном плане уникально, совершенно не похоже на то, что можно найти в сфере простого психического опыта. В материальном плане оно лишь некоторое новое расположение элементов психического опыта. Следовательно, такое состояние сознания, как стыд, в формальном плане является не чем иным, как состоянием сознания, но в материальном плане — это констелляция или синтез элементов психического опыта.

Два способа выражения соответствуют двум сторонам природы сознания. Однако, когда мы говорим о констелляции или синтезе, мы не имеем в виду, что наблюдается объединение тех элементов, которые ранее существовали по отдельности, и что это новое качество сознания (в данном случае стыд) является простой производной, «вырастающей» из такого объединения. Если бы дело обстояло именно так, теория Джеймса-Ланге никогда бы не возникла, поскольку всегда можно было бы с легкостью выявить разнообразные чувства, для которых, если их объединить определенным образом, стыд оказался бы эмоциональным зарядом. Тот факт, что сделать этого нельзя, может служить экспериментальным доказательством, что по крайней мере в данном случае теория «зарождения» ошибочна. Сознание отнюдь не является простым свойством новой структуры, возникшим в результате нового объединения элементов психического опыта. Сознание — это деятельность, благодаря которой упомянутые элементы располагаются именно этим, строго определенным, образом.

Можно упомянуть еще один аспект этого двойного выражения. Если опыт и в самом деле организуется на различных уровнях таким образом, что каждый уровень предоставляет для следующего материал, на который накладывается новая форма, то каждый уровень должен самоорганизовываться в соответствии с собственными принципами еще до того, как совершается переход к следующему уровню. Если это не будет сделано, мы не будем располагать сырьем, необходимым для создания следующего уровня. Как мы видели, эмоции сознания можно выразить двумя способами: формально, как состояния сознания, и материально, как констелляции психических элементов. Если выше уровня сознания расположен другой, а именно уровень интеллекта (как мы и предположили), из этого следует, что, прежде чем можно будет перейти к уровню интеллекта, эмоции сознания должны быть выражены формально или лингвистически — не только материально или психически. Формальное или лингвистическое выражение является необходимым

элементом при объединении опыта на уровне сознания. Чисто материальное выражение таких эмоций оказывается, напротив, шагом назад, при котором сознательный уровень сводится к понятиям психического и тормозится развитие опыта в направлении высших уровней. Не то чтобы само по себе материальное выражение было реакционным. Даже наоборот, именно таким образом сознание устанавливает собственное господство над психическим опытом как таковым, создавая новые комбинации из его элементов. Однако если подобная деятельность не сопровождается формальным выражением, она изобличает разум, не желающий испытывать собственную судьбу в дальнейших приключениях.

§ 3. ВЫРАЖЕНИЕ ВОООБРАЖЕНИЯ

Особенность психического выражения заключается в том, что оно совершенно неуправляемо. В физиологическом смысле гримасу боли или страха можно считать действием, однако поскольку оно происходит в нас само по себе, его можно считать таким явлением, которое просто приходит к нам и нас подчиняет. Психическое выражение обладает тем же характером животной данности⁴, который специфичен для выражаемых эмоций и для тех чувств, которые несут эти эмоции в качестве эмоционального заряда. Это лишь самые общие свойства опыта на его чисто психическом уровне.

На уровне сознания происходят определенные изменения. Грубая, животная данность заменяется сознанием опыта как нашего собственного опыта, как чего-то принадлежащего нам и подчиненного силе нашей мысли. Это изменение сказывается на всех трех элементах, отмеченных в предыдущем параграфе. То, как сознание влияет на чувственные и эмоциональные элементы, подробно обсуждалось в предшествовавших главах. Мы уже видели, что работа сознания преобразует впечатления от грубых чувств и животных эмоций в идеи, во что-то такое, что мы уже не просто чувствуем, но чувствуем в той новой сфере, которая названа воображением. Теперь следует рассмотреть, как те же изменения проявляются в физических актах выражения, поднимая их от грубо психического уровня к уровню воображения.

Общую природу этого изменения можно определить следующими словами. Поскольку наши эмоции уже не возникают в нас как неуправляемые животные факты, а подчинены нам таким образом, что мы можем вызывать, подавлять или видоизменять их благодаря действиям, которые мы сознаем как свои собственные, а следовательно, свободные действия (хотя их и нельзя назвать избирательными или целенаправленными), постольку физические действия, выражающие эти эмоции,

⁴ О значении этого см. с. 193—200: например, «грубое насилие», с. 199.

уже не являются простыми автоматическими реакциями нашего психофизического организма, а переживаются в нашем новом самосознании как деятельность, принадлежащая нам самим и управляемая в том же смысле, что и выражаемые эмоции.

Выражающие определенные эмоции физические действия, в той степени, в какой они подчиняются нашему управлению и поддаются осознанию, действия, осознаваемые нами как выражение эмоций, являются языком. Слово *язык* используется здесь не в узком и этимологически строгом смысле, как деятельность органов речи, но в более широком смысле, включающем в себя любую деятельность любого органа, если эта деятельность может что-либо выражать в том же смысле, в каком что-либо может выражать человеческая речь. В этом более широком смысле язык представляет собой просто физическое выражение эмоций, подчиненное мысли в ее примитивной форме, то есть подчиненное сознанию.

Таков язык в своей изначальной форме. Ему придется еще проделать долгий путь. Позже он претерпит глубокие изменения, для того чтобы соответствовать требованиям интеллекта. Однако любая теория языка должна начинаться именно с этого места. Если мы сразу начнем с изучения этих более поздних модификаций, с языка, который мы используем для выражения наших мыслей о мироздании и о структуре самой мысли, если мы примем этот высокоразвитый и узко специализированный язык за отражение универсального и фундаментального характера языка как такового, мы никуда не сможем прийти. Грамматические и логические свойства интеллектуализированного языка не более существенны для языка как такового, чем сочленения костей существенны для живой ткани. За всей разработанностью специализированного организма кроется первобытная жизнь отдельной клетки, за всей изощренной техникой слова и предложения лежит первобытный язык простого высказывания, язык управляемых действий, в которых мы выражаем наши эмоции.

В материальном плане это действие совсем не отличается от действий, связанных с психическим выражением. Точно так же как идея отличается от впечатлений не своей внутренней природой, а отношением к общей структуре опыта, акт выражения может оставаться одним и тем же вне зависимости от того, какова его выразительность — психическая или выразительность воображения. Всякий, кто привык ухаживать за маленькими детьми, может не только отличить крик боли от крика голода (это различные виды психического выражения), но и заметить, чем отличается произвольный крик неуправляемой эмоции от осознанного крика, который представляется (даже если делать скидку на некоторые преувеличения со стороны слушателя) умышленным, с целью привлечь внимание к своим нуждам и поворчать на того, кто так невнимателен к ним. Такой крик все еще остается криком, это еще не речь, но уже язык. Он находится в новом отношении ко всему опыту

ребенка. Это крик ребенка, сознающего и утверждающего собственное «я». С этим первым произнесением рождается язык. Его оформление в полностью развитую английскую или французскую речь всего лишь дело технических подробностей. Принципиальная новизна состоит в том, что ребенок, вместо того чтобы издавать звуки автоматически, непроизвольно, научился их издавать, как мы говорим, «с целью», — правда, здесь мы имеем в виду не то, что у ребенка есть цель в строгом смысле, план *propositum sibi*, предварительное знание того, что нужно делать, чтобы выполнить этот план. Мы имеем в виду лишь то, что его действие теперь уже не автоматическое, а управляемое.

Чисто психическое выражение эмоций является высокодифференцированным средством, однако его разнообразие — ничто по сравнению с дифференциацией, достигнутой языком. Прежде чем ребенок научается управлять своим криком и преобразовывать его в высказывания, его крик уже становится очень разнообразным и выражает разнообразные эмоции. Однако это разнообразие весьма ограничено по сравнению с обилием звуков, которые ребенок научается издавать, когда осваивает искусство управляемых высказываний. Никто бы не создавал и не сохранял такое богатство разнообразия⁵, если бы в нем не было необходимости, а эта необходимость определяется тем, что эмоциональная жизнь осознанного опыта несравненно богаче, чем жизнь опыта на психическом уровне. Совершенно в стороне от специфических новых эмоций сознания, о которых кое-что говорилось в предыдущем параграфе, преобразование впечатлений в идеи, осуществляемое работой сознания, многократно умножающего количество эмоций, требующих выражения. На уровне чисто психического опыта то, что я слышу в настоящий момент, представляет собой некий шум, несущий какой-то эмоциональный заряд. Если я сосредоточу внимание на этом шуме, мне станут слышны некоторые отдельные уличные шумы, пение нескольких птиц, тиканье часов, скрип моего пера, шаги на лестнице — и все эти звуки будут отделены друг от друга фокусирующим действием внимания, и каждый из них будет нести собственный эмоциональный заряд. Дальнейшая работа воображения и внимания может вызвать к жизни те звуки, которые все еще звучат в моей памяти, хотя я и признаю, что на самом деле я не слышу их в данный момент. Это и хриплая январская песня дрозда, чье мелодичное майское пение я слышу теперь, и стук пишущей машинки, которая иногда работает за стеной. Для всех этих переживаний мыслящий разум должен создать выражение, в то время как чисто психический опыт, сводящийся к слышанию единого шума с одним

⁵ Однажды мне довелось слышать, как шестимесячный ребенок проводил каждое утро час или два в экспериментах с произнесением гласных звуков. Ребенок таким образом открывал для себя многочисленные звуки, не существующие в английском языке (например, арабские согласные). Потом, когда обнаружилось, что эти звуки не нужны в родном языке, они исчезли и из его обихода.

эмоциональным тоном, обошелся бы одним достаточно простым выражением. Таким образом, опыт воображения в результате бесконечной работы преломления, рефлексии, расчленения создает для себя бесконечное количество эмоций, требующих для выражения бесконечной тонкости в языковых формулировках.

Какому бы уровню опыта ни принадлежала эмоция, она не может остаться невыраженной. Не существует невыраженных эмоций. На психическом уровне это легко увидеть. Психическая эмоция если ощущается, то сразу же выражается в виде автоматической реакции животного, которое ее ощущает. На уровне сознания это не так очевидно. На самом деле мы привыкли к противоположному мнению. Обычно думают, что дело художника состоит в том, чтобы отыскать выражение для эмоций, которые он уже ощущает, но не может выразить. Однако это не может быть верно, если выражение, создаваемое художником, соответствует выражаемым эмоциям. Ведь художественное выражение — это сознательное выражение, созданное разумом, а такое выражение может соответствовать только таким эмоциям, которые сами принадлежат к сознательному уровню опыта. С помощью языка можно выразить не все эмоции, а только эмоции сознания или психические эмоции, поднятые до уровня сознания. То же сознание, которое порождает эти эмоции или преобразует их из впечатлений в идеи, одновременно создает для них и соответствующее лингвистическое выражение.

Что же в таком случае мы имеем в виду, когда говорим, что художник находит выражение для еще невыраженных эмоций? Мы подразумеваем, что эмоция, принадлежащая сознательному уровню опыта, обладает двоякой природой — «материальным» и «формальным» аспектами. В материальном плане это определенная констелляция психических эмоций, в формальном плане — эмоция осознанная. Однако констелляция психических эмоций представляет собой просто некоторый набор психических эмоций, каждая из которых уже имеет соответствующее психическое выражение. Человек, начинающий сознавать себя как ощущающего эти психические эмоции, таким образом создает в себе сознательную эмоцию, формально отличающуюся как от каждой отдельной психической эмоции, так и от всей их совокупности. Параллельно процессу такого осознания человек создает и осознанное выражение этой эмоции. Итак, то, что называют невыраженными эмоциями, оказывается эмоциями некоторого уровня опыта, уже выраженными в средствах, соответствующих этому уровню. Однако человек, ощущающий эти эмоции, пытается их осознать, то есть пытается преобразовать их в материал для опыта более высокого уровня. Если такое преобразование удастся, результатом этой работы будет одновременно и эмоция на более высоком уровне, и соответствующее ей выражение.

Теперь вернемся к случаю, который я описал в самом начале этой главы, и поинтересуемся, насколько полезным в понимании приведенно-

го примера оказалось последовавшее обсуждение. Ребенок срывает с головы шапочку и бросает ее на землю с восклицанием «Сяиапку!» По сравнению с осознанным криком ребенка, упомянутым в начале этого параграфа, данная ситуация представляет высокоразвитое и утонченное использование языка. Для начала рассмотрим эмоции, лежащие в основе этой ситуации. Может быть, ребенок снял шапочку потому, что в ней ему было неудобно — она, видимо, щекотала или мешала как-нибудь еще. Однако удовлетворение, выраженное криком «Сяиапку!», представляет собой не просто психофизическое удовольствие, подобное тому, которое испытываешь, когда сгонишь с носа навязчивую муху. В данном случае здесь выражается чувство торжества, эмоция, возникающая в результате обладания самосознанием. Ребенок доказывает, что он такой же человек, как и его мать, которая раньше снимала эту шапочку со словами, которым он теперь пытается подражать. Нет, он даже лучше своей матери, поскольку недавно она надела на него эту шапку и хочет, чтобы она оставалась на месте. Таким образом, здесь мы наблюдаем конфликт двух воль, противоборство, в котором ребенок чувствует себя победителем.

Это чувство, как и любое другое, должно быть выражено физическим действием. Поскольку это чувство порождается самосознанием, то есть возникает на том уровне опыта, который связан с воображением, оно должно выражаться управляемым действием, действием, совершаемым «целенаправленно», а не простой автоматической реакцией. Однако в нашем случае мы наблюдаем два целенаправленных действия. Ребенок срывает шапочку и издает ликующий вопль. Почему в этом случае он не мог обойтись только одним действием?

Связь между снятием шапочки и криком аналогична описанной в предыдущем параграфе связи между пугающим цветом и проявлениями испуга. Смеею напомнить, что эти явления занимали первое и третье места в последовательности, составляющей единый и неделимый опыт. Второе место в этой последовательности было занято эмоцией страха. В настоящем примере снятие шапочки стоит на первом месте, эмоция торжества на втором, а крик на третьем. В совокупности эти явления образуют единый опыт, переживание ребенком торжества над своей матерью.

Это переживание представляет собой значительную победу самосознания ребенка. Оно вырастает из другого переживания, принадлежащего тому же уровню: ребенок обнаруживает, что он одет, посажен в коляску и даже пристегнут к ней ремешком. Благодаря работе самосознания ребенок осознает себя в этом положении и понимает, что все это устроено по воле его матери и без его согласия. Поэтому он чувствует себя униженным. На этом этапе перед ребенком открыты два пути, хотя сам он, разумеется, этого не знает. Ребенок не выбирает, он просто действует так, как ему подсказывает его природа. Ребенок может найти какой-нибудь способ избежать этой ситуации, например он может ис-

кать прибежища в каком-нибудь действии, хотя бы в капризном плаче. Такая мера окажется бесплодной, ибо в данном случае жалость к себе совершенно незаслуженна. Но ребенок может и напрямую отстаивать свои права в этой ситуации, доказав каким-либо действием, что он уже не младенец, а полноценная личность. Наш ребенок выбрал второй путь. Он срывает с себя символ своего младенчества, сердце его исполнено радости победы, и для выражения этого ликования он с удивительной и парадоксальной точностью перехватывает инициативу у своей матери, произнося (насколько это ему удастся) те самые слова, которые выражали ее превосходство.

Если нам будет угодно, мы можем описать ту же ситуацию, сказав, что ребенок «подражает» своей матери. Однако это будет неудачное определение, поскольку оно гасит интерес к тому, как и почему происходит такое подражание. Многие пытались объяснить освоение ребенком языка, ссылаясь на воображаемый инстинкт подражания, который требует имитации всего, что делают окружающие. По этой причине, слыша разговоры окружающих, ребенок и сам стремится овладеть этим искусством. Но даже если и предположить, что существует такой инстинкт, поведение, подчиняющееся этому инстинкту, никогда не разовьется в язык, если не вырвется из-под управления инстинкта и не подчинится сознательной власти воли ребенка, если его поведение не начнет выражать то, что ребенок стремится выразить. Это может произойти в том и только в том случае, если ребенок обретет самосознание. Однако как только появится сознание, ребенок начнет говорить без всякой помощи этого инстинкта. Из этого можно заключить, что упомянутый инстинкт подражания принадлежит к числу тех сущностей, которые не следует распространять за пределы необходимого. Единственная сфера, где этот инстинкт может быть использован, — это объяснение, как ребенок, еще не достигнув уровня самосознания, уже может осваивать многие физические движения, которые впоследствии, уже на сознательном уровне, будут использованы в качестве элементов языка. Впрочем, на самом-то деле ребенок начинает осваивать сложное речевое поведение лишь тогда, когда его сознание уже развилось до уровня, на котором это поведение необходимо. Ребенок подражает чужой речи, поскольку уже понимает, что эти звуки представляют собой речь.

§ 4. ЯЗЫК И ЯЗЫКИ

До сих пор мы употребляли слово *язык*, обозначая любую управляемую и выразительную физическую деятельность, вне зависимости от того, какая часть тела включена в эту деятельность. Многие склонны думать, что существует только один род такой деятельности или, по крайней мере, один род, несравнимо превосходящий в своей выразительности

любую другую деятельность. Имеется в виду речь, то есть деятельность органов речи. Иногда этот гипотетический факт подкрепляют и физиологическими соображениями, утверждая, что именно речевые органы, в отличие от всех других частей тела, могут выполнять огромное количество тонко дифференцированных действий, необходимых для создания развитого языка. Мне кажутся более чем сомнительными и изначальная гипотеза, и ее обоснование. По-видимому, любой род физических действий в равной степени подходит для функций выражения. Предпочтение, оказываемое одному из этих органов, зависит, наверное, от исторического развития той или иной цивилизации. Говорящие по-разному используют части своего речевого механизма. Немцы при разговоре больше пользуются голосовыми связками, а французы — губами. Очень может быть, что благодаря отмеченному различию французы наделены более тонким управлением движениями губ, а немцы — более чутким горлом, но, конечно, неверно, что различие в языках основывается на физиологическом различии, независимом и первичном по отношению к нему, — различии, вследствие которого немцы обладают более чувствительным горлом, а французы — более чувствительными губами. Если бы в этом было дело, эти особые виды чувствительности представляли бы собой биологические характеристики, наследуемые подобно форме черепа или цвету кожи, а способность правильно говорить по-французски или по-немецки зависела бы от генеалогии говорящего. Совершенно ясно, что в действительности все не так. Классификации, признанные физической антропологией, не совпадают с классификациями, проводимыми антропологией культурной.

Если французы считают движения губ более выразительными, чем работу горла, и если немцы придерживаются противоположного мнения, подобное различие может существовать между движениями органов речи и любым другим родом движений. Споры между итальянскими крестьянами ведутся не столько на словах, сколько с помощью изощренного языка жестов. Здесь опять-таки нет никакой физиологической основы для различия. У итальянцев ничуть не более чувствительные пальцы, чем у обитателей Северной Европы. Однако итальянцы имеют длительную традицию управляемой пальцевой жестикуляции, восходящую к старинной игре *micare digitis*⁶.

Итак, устная речь представляет собой лишь одну реализацию в ряду множества других возможных видов языков или классов языков. Каждый из этих классов в условиях соответствующей цивилизации смог бы развиваться в высокоорганизованную форму эмоционального выражения. Кое-кто может вообразить, что, хотя каждый из этих языков и может выражать эмоции, устная речь обладает исключительной возможностью для выражения мысли. Даже если бы это предположение

⁶ играть в пальцы (лат.).

было истинным, оно не представляло бы никакого интереса для наших рассуждений на нынешнем этапе. Сейчас мы говорим о языке как таковом, о языке в той форме, которой он обладал еще до приспособления к нуждам выражения мысли. Но на самом деле это предположение и вообще оказывается неверным. Согласно легенде, однажды Будда в кульминационный момент философского спора перешел на язык жестов (точно так же какой-нибудь оксфордский философ в пылу спора может сам того не замечая перейти на греческий): он взял в руку цветок и внимательно посмотрел на него. Один из учеников улыбнулся, и учитель сказал: «Ты меня понял».

В конце концов, речь представляет собой всего лишь систему жестов, обладающую той особенностью, что каждый жест сопровождается специфическим звуком, так что может восприниматься как посредством зрения, так и посредством слуха. Слушая речь, не глядя на говорящего, мы склоняемся к мысли, что в сущности речь представляет собой систему звуков. Однако мы не правы. По сути, речь является системой жестов, исполняемых легкими, горлом и полостями рта и носа. Мы можем уйти еще дальше от фундаментальных фактов языка и речи, если попытаемся представить их как нечто записываемое и читаемое, забывая при этом, что наша неуклюжая запись может отразить лишь ничтожную часть слышимого звука, в котором интонация и ударение, темп и ритм играют не меньшую роль, но при записи почти полностью игнорируются. Впрочем, даже писатель и читатель, если только слова не блеклы и бессмысленны, при чтении и записи должны беззвучно произносить их для себя. Написанная или напечатанная книга представляет собой только цепочку намеков, напоминающих невмы в византийской музыке, позволяющих читателю воссоздать для себя речевые жесты, которые одни обладают даром выражения.

Все разнообразные виды языка имеют подобную же связь с физическим жестом. Искусство живописи тесно связано с выразительностью жестов руки художника в процессе рисования и с воображаемыми жестами, посредством которых зритель воспринимает «осозательную ценность» картины. Инструментальная музыка имеет такую же связь с беззвучными движениями горла, с жестами рук исполнителя, с реальными или воображаемыми движениями (например, танцами) слушателей. Таким образом, всякий язык является специализированной формой физического жеста, в этом смысле можно сказать, что танец является матерью всех языков.

Так можно оправдать парадокс бихевиористов, согласно которому мысль представляет собой всего лишь движение органов речи, которые обычно принимают за ее выражение. Ибо мысль должна изучаться в контексте одновременных с ней эмоций, причем эмоций не просто психических, а на уровне воображения; для понимания действий органов речи мы должны изучать все тело, поскольку речь представляет собой

только одну форму жеста. Если внести эти уточнения, доктрина бихевиористов окажется верной хотя бы в одном весьма важном смысле: выражение эмоций не является, так сказать, одеждой, скроенной для уже существующих эмоций, но представляет собой деятельность, без которой переживание этих эмоций не может иметь места. Откажитесь от языка, и вы отбросите вместе с ним и то, что он выражает. Не останется ничего, кроме сырых, непереработанных ощущений на чисто психическом уровне.

Различные цивилизации выработали для собственных нужд различные языки. Это не просто разные формы речи, отличающиеся друг от друга так, как английский язык отличается от французского, но языки в широком смысле, имеющие значительно более глубокие различия. Мы уже видели, как Будда выразил в жесте философскую идею и как итальянский крестьянин пользуется своими пальцами с не меньшим успехом, чем голосом. Обычай носить одежду ограничивает выразительность всех частей тела, за исключением лица. Если бы теплая одежда закрывала все тело, включая и лицо, сохранились бы только те жесты, которые можно было бы воспринять без помощи зрения, например, жесты органов речи. Это будет справедливо, если сама одежда не сможет выполнять выразительных функций. Космополитическая цивилизация современной Европы и Америки, сопутствуемая тенденцией к строго единообразной одежде⁷, почти полностью ограничила нашу экспрессивную деятельность возможностями голоса и, естественно, пытается оправдаться заявлениями, что голос представляет собой наилучшее средство выражения.

⁷ Но даже и в этом случае одежда является некоторого рода языком; только если одежда строго единообразна, единственные эмоции, которые она может выражать, — это эмоции, общие для всех, кто носит эту одежду. Обычай носить определенную одежду направляет внимание ее обладателя на эмоции определенного рода, порождает и одновременно выражает постоянный навык определенного сознательного самоощущения. Руперт Брук заметил, что у американцев «походка лучше, чем у нас. Они ходят более свободно, размашисто, почти грациозно. Трудно определить — добавляет он, — в какой степени это объясняется демократическим строем их государства, и в какой — привычкой обходиться без подтяжек» (*Letters from America*, p. 16). Отказ от традиционной одежды влечет за собой любопытные изменения в привычном эмоциональном строе. Малвэни обнаружил, что, отказавшись от штанов и обрядившись в набедренную повязку, почувствовал себя настоящим индусом (*Kipling R. The Incarnation of Krishna Mulvaney*). Таким образом, одежда, принятая в каком-то кругу людей, ведет к осознанию солидарности с ними. Обратная сторона этого явления — враждебность по отношению к тем, кто не входит в этот круг. Излишним было бы иллюстрировать это на примерах партийной и классовой борьбы. Впрочем, стоит, наверное, отметить, что либеральная политическая доктрина, согласно которой партийная борьба никак не связана с эмоциональной неприязнью между сторонниками разных партий, может проводиться в жизнь только в том случае, если приверженность партии не подчеркивается какой-нибудь униформой. Оденьте членов партии в форму, и различие в политике станет менее важным разделением, чем их эмоциональная враждебность.

Однако если различные костюмы могут подходить одному и тому же человеку, то разные языки не привязаны к одному и тому же комплексу ощущений. Если не существует такой вещи, как невыраженное ощущение, то не может быть и способов для выражения одного ощущения двумя разными средствами. Это справедливо как для отношений между различными системами речи, так и для отношений, существующих между устной речью и любыми другими формами языка. Если англичанин, говорящий по-французски, способен осмыслить собственный опыт, он хорошо знает, что, говоря на разных языках, он испытывает разные чувства. Английский язык способен выражать только английские эмоции; говоря по-французски, необходимо вжиться в ощущения француза. Быть полиглотом значит быть эмоциональным хамелеоном. Еще более очевидно, что эмоции, выражаемые в музыке, никогда нельзя выразить с помощью речи, и наоборот. Музыка — это язык одного рода, речь — другого. Каждый из этих языков выражает то, что ему положено, с абсолютной ясностью и точностью, однако то, что они выражают, — это эмоции совершенно разных типов, и каждый язык может выразить только соответствующие ему эмоции. То же самое справедливо и в отношении жестикуляции. Презрение можно выразить и накричав на человека, и щелкнув пальцами перед его носом, точно так же, как радость можно выразить и в стихотворении, и в симфонии. Однако упомянутое различие остается в силе: именно тот род презрения, который выражается в первом случае, уже не может быть выражен вторым способом.

Итак, если человек обретает возможность выразить какую-то определенную эмоцию, значит, он имеет в себе именно эту эмоцию, а не какую-то другую. Все остальные эмоции будут присутствовать в нем лишь как переработанные ощущения, так и не подчинившиеся его власти. Или они будут скрываться во мраке его самонепознанности, или обрушатся на него в виде страстей, которые он не сможет ни покорить, ни понять. Если цивилизация теряет все возможности выражения, исключая возможность речевых сообщений, а затем утверждает, что голос является наилучшим средством для этой цели, она просто объявляет, что не знает в себе ничего такого, что заслуживало бы выражения какими-то средствами, помимо речи. Такая позиция представляет собой тавтологию, поскольку она просто значит, что «того, что мы (то есть члены данного общества) не знаем, мы не знаем». Впрочем, избавиться от тавтологичности можно будет, сделав одно дополнение: «и знать не хотим».

Мое замечание, что «танец является матерью всех языков», требует дальнейших разъяснений. Я имел в виду, что язык любого рода или порядка (речь, жест и т. п.) представляет собой ответвление от изначального языка общего физического жеста. Это должен быть язык, в котором каждое движение и каждое неподвижное положение любой части тела имеет такое же значение, как движения речевых органов в обычном разговорном языке. Человек, использующий этот изначальный язык, мог

бы говорить каждой частицей самого себя. Называя этот язык «изначальным», я не предаюсь (боже меня упаси!) тому виду археологии *a priori*, которая пытается восстановить отдаленное прошлое человека, не располагая никакими археологическими данными. Я не помещаю этот язык в отдаленное прошлое. Для меня он в настоящем. Я имею в виду, что каждый из нас всегда, когда выражает себя, делает это всем телом, говорит на «изначальном» языке общего физического жеста.

Это может показаться абсурдным. Мы знаем, что некоторые нации не могут говорить не размахивая руками, не пожимая плечами, не поворачиваясь всем телом. Однако другие нации вполне обходятся без этого. Это не опровергает того, что я говорю. Неподвижность является таким же жестом, как и любое движение. Если существуют такие люди, которые никогда не разговаривают, не встав по стойке «смирно», то и поведение представляет собой жест, отражающий эмоциональную привычку, — привычку, параллельно любому чувству, возникающему в разговоре, непременно выражать чувство напряженного внимания. «Изначальный» язык общей физической жестикуляции оказывается, таким образом, единственным реальным языком, который постоянно использует каждый берущийся как-либо себя выражать. То, что мы называем речью, и другие виды языка являются лишь его частями, претерпевшими специализированное развитие, но и в этом развитии они никогда не могут полностью отделиться от родительского организма.

Этот родительский организм не что иное, как единство всей двигательной деятельности, поднятой с психического уровня до уровня сознания. Это сознаваемая нами деятельность нашего тела. Однако то, что поднято с психического уровня до уровня сознания, благодаря работе сознания преобразуется из впечатлений в идеи, из объектов ощущения в объекты воображения. Таким образом, язык общего физического жеста является двигательной стороной нашего общего опыта воображения. Эта последняя фраза использовалась в § 6 главы VII в качестве определения подлинного искусства. Теперь нам становится понятно, что теория искусства, которая собирается вырасти из Книги II, будет либо состоять из идентификации искусства и языка, либо же включать в себя эту идентификацию как важную часть.

§ 5. ГОВОРЯЩИЙ И СЛУШАЮЩИЙ⁸

В своей наиболее элементарной форме язык не обращен ни к одной аудитории. Первые высказывания ребенка настолько безадресны, что нельзя даже сказать, обращены ли они к миру как таковому или к самому себе. Различие между обращением к самому себе, обращением к миру

⁸ Все, что говорится в этом разделе о речи, следует понимать в применении к языку вообще.

как таковому и обращением к конкретной личности или группе представляет собой более позднюю дифференциацию, введенную в изначальный акт, являвшийся просто актом говорения. Итак, речь является функцией самосознания, поэтому даже на самом раннем этапе говорящий сознавал себя как говорящего и, следовательно, был сам своим собственным слушателем. Опыт говорения — это и опыт слушания.

Здесь я не буду затрагивать проблему, связанную с происхождением самосознания, в каком бы плане она ни понималась — в психологическом, то есть как последовательность шагов, приведших к его возникновению, или же в метафизическом, в плане причин для его существования. Однако имеется один момент, который стоило бы здесь упомянуть. Сознание не начинается с простого самосознания, устанавливающего в каждом из нас представление о самом себе как о личности или о центре опыта и затем переходящего (посредством какого-либо метода — «проекции» или доказательства по аналогии) к созданию или выведению других личностей. Каждый из нас является конечным существом, окруженным такими же существами, и сознание нашего существования является также сознанием существования окружающих. Будучи одной из форм мысли, сознание подвержено ошибкам (глава X, § 7), и когда ребенок впервые открывает собственное существование, он одновременно открывает и существование не только своей матери или няни, но и других личностей, например, кошки, дерева, тени от камина. Ошибки в приписании того или иного соседа к категории личностей связаны, без сомнения, с ошибками в представлениях о собственной личности. Но как бы ни было это открытие (подобно всякому другому открытию) пронизано на первых шагах заблуждениями, остается в силе тот факт, что открытие ребенком самого себя является в то же время осознанием себя как члена мира личностей.

Не будь самосознания, человек был бы просто чувствующим организмом. Отношения между чувствующими организмами состоят из различных видов симпатии, возникающих на почве психического выражения чувств. Поскольку личности являются организмами, они также связаны отношениями подобного рода. Однако, как личности, они создают новый комплекс взаимоотношений, вырастающих из их осознания самих себя и друг друга. Это лингвистические отношения. Открытие самого себя как личности — это осознание, что я могу говорить, осознание себя *persona* или говорящим. Говоря, я являюсь и говорящим и слушающим, а поскольку осознание себя как личности является также и осознанием других личностей вокруг меня, это приводит к открытию говорящих и слушающих, существующих помимо меня. Таким образом, с самого начала опыт речи включает в себя опыт обращения к другим и опыт слушания других, обращающихся ко мне. То, как этот принцип действует на практике, зависит от того, как я оцениваю людей своего окружения.

Отношения между говорящим и слушающим как между двумя отдельными личностями нам хорошо знакомы. Именно поэтому мы имеем о них такое извращенное представление. Мы склонны думать о них как об отношениях, в которых говорящий «передает» свои эмоции слушающему. Однако эмоциями нельзя поделиться как едой или питьем, их нельзя уступить как поношенную одежду. Разговор о передаче эмоции, если он что-то подразумевает, должен означать такую ситуацию, когда я побуждаю другую личность испытывать эмоции, подобные моим. Однако без помощи языка ни я, ни он, ни третье лицо — никто не может сравнить эмоции моего слушателя с моими, чтобы выяснить их сходство или различие. Если мы говорим о таком сравнении, мы говорим о чем-то, что делается с помощью языка. Сравнение должно быть выражено в терминах говорения и слушания, а не говорение и слушание — в терминах такого сравнения. Если, однако, в § 3 мы правильно описали отношения между эмоцией и языком, приведенные выше предложения можно наделить некоторым смыслом. Разберем их следующим образом.

Когда говорится, что язык выражает эмоцию, это значит, что существует единый опыт, содержащий в себе два элемента. Во-первых, существует особого рода эмоция, не психическая эмоция или впечатление, а эмоция, сознаваемая ее обладателем, эмоция, преобразованная благодаря этому осознанию из впечатления в идею. Во-вторых, существует управляемое физическое действие, в котором человек выражает эту идею. Выражение не является запоздалым ответом на идею, эти две вещи неразделимо соединены, так что идея представляется как идея лишь постольку, поскольку она выражена. Выражение представляет собой речь, и говорящий является своим собственным первым слушателем. Слыша собственную речь, он сознает себя как обладателя идеи, собственное выражение которой он в данный момент слышит. Оба эти утверждения истинны, хотя легко может показаться, что они противоречат друг другу: (1) лишь потому, что мы знаем, что чувствуем, мы можем выразить это в словах; (2) лишь потому, что мы выражаем наши эмоции в словах, мы знаем, что они собой представляют.

В первом случае мы описываем нашу ситуацию с позиции говорящего, во втором — с позиции слушающего то, что мы сами говорим. Оба утверждения относятся к одному и тому же объединению идеи и выражения, но рассматривают это объединение с противоположных сторон.

Человек, к которому обращаются с речью, уже знаком с этой двойной ситуацией. Если бы он о ней ничего не знал, к нему было бы бессмысленно обращаться. Он тоже является говорящим и привык знакомиться с собственными эмоциями, разговаривая сам с собой. Каждый из двух рассматриваемых в данном случае людей сознает личность собеседника наравне со своей собственной. Каждый сознает себя как личность в мире личностей (в данном случае этот мир состоит из двоих). Поэтому слушатель, сознавая, что к нему обращается другая личность, подобная

ему самому (без этого изначального сознания так называемая «передача» эмоций посредством языка никогда бы не имела места), воспринимает слышимое точно так, будто это его собственная речь. Он говорит себе те слова, которые к нему обращены, и создает в себе таким образом идею, которая выражается этими словами. В то же самое время, сознавая говорящего как личность, отличную от себя, он приписывает эту идею своему собеседнику. Итак, понимание того, что вам говорят, — это приписывание собеседнику той идеи, которая вызывается его словами в вашем сознании, а это предполагает отношение к словам собеседника как к своим собственным.

Может показаться, что это утверждение предполагает общность языка между слушающим и говорящим как исходное условие общения. Если собеседники не приучены употреблять одни и те же слова, слушающий, обращая эти слова к самому себе, не будет подразумевать то же, что говорящий. Однако общность языка не представляет собой другой ситуации, не зависимой от ситуации, которую мы сейчас обсуждаем, и существующей заранее. Это еще одно название для описанной здесь ситуации. Нельзя сначала овладеть языком, а потом его использовать. Обладать языком и использовать его — это одно и то же. Мы осваиваем язык, лишь постоянно пытаясь его использовать.

Читатель может возразить, что, если сказанное здесь истинно, никогда не может быть абсолютной уверенности ни для говорящего, ни для слушающего, что они поняли друг друга. Замечание справедливо, однако на самом деле такой уверенности и не бывает. Единственная гарантия, на которую мы можем рассчитывать, — это эмпирическая и относительная убежденность, постепенно крепнущая по мере развития беседы и основывающаяся на том факте, что ни одному из собеседников не кажется, что его партнер говорит чепуху. Вопрос, понимают ли собеседники друг друга, *solvitur interloquendo*⁹. Если партнеры достаточно хорошо понимают друг друга, чтобы продолжать разговор, они понимают друг друга настолько хорошо, насколько им нужно, и не существует лучшего понимания, об отсутствии которого собеседники могли бы пожалеть.

Возможность такого понимания зависит от способности слушающего воссоздать в собственном сознании идею, выраженную теми словами, которые он слышит. Это воссоздание представляет собой акт воображения, и его нельзя выполнить, если опыт слушающего для этого недостаточен. Мы уже видели, что все идеи выведены из впечатлений (глава X, § 4, конец), что ни одна идея не может быть создана как таковая в сознании, если разум в своем чувственно-эмоциональном опыте не хранит соответствующее впечатление в данный момент хотя бы в виде слабого, полустертого очертания. Если слова, как бы точно они ни были

⁹ решается в ходе беседы (лат.).

выбраны, обращены к слушающему, в чьем сознании отсутствует впечатление, соответствующее идее, которую эти слова должны передать, слушающий либо отнесется к таким словам как к бессмыслице, либо же припишет им (возможно, в предположении, что говорящий не смог достаточно точно выразиться) значение, выведенное из собственного опыта и навязанное этим словам вопреки очевидному несоответствию. То же самое может произойти, если слушающий обладает соответствующим впечатлением, но страдает от коррупции сознания (глава X, § 6), которое не позволяет сосредоточить внимание на нужном впечатлении.

Неправильное понимание не обязательно происходит по вине слушающего. Виноватым может оказаться и говорящий. Это может произойти, если в результате коррупции его сознания идея, которую он выражает, уже искажена: в ней отброшены некоторые элементы, обладающие принципиальной важностью. Любая попытка со стороны слушающего воссоздать для себя эту идею приведет (если только его сознание не искажено подобным же образом) к обнаружению в этой идее отброшенных элементов как неотъемлемой части, определяющей ее истинный смысл. В таком случае говорящий и слушающий снова будут играть «в испорченный телефон».

§ 6. ЯЗЫК И МЫСЛЬ

В некотором смысле язык является деятельностью мысли, и мысль представляет собой все, что он выражает, поскольку уровень опыта, к которому принадлежит язык, это уровень сознания или воображения, и нами было показано, что этот уровень соответствует не сфере ощущений или психического опыта, а сфере мысли. Однако если мысль рассматривать в более узком смысле, как интеллект, язык вместе с опытом воображения как таковым выпадает за рамки мысли и оказывается на более низком уровне. Язык, согласно своей изначальной природе, выражает не мысль в узком понимании этого слова, а только эмоции, хотя эти эмоции и не являются необработанными впечатлениями, а претворены в идеи благодаря деятельности сознания.

Я уже говорил, что в развитии языка существует вторая ступень, на которой он претерпевает изменения, для того чтобы соответствовать нуждам интеллекта. Можно было бы предположить, что, поскольку искусство представляет собой выражение эмоций посредством воображения (главы VI, VII), этот второй шаг в развитии языка для эстетика вообще не представляет никакого интереса. Такое предположение было бы ошибкой. Даже если искусство никогда не формулирует мысль как таковую, а только выражает эмоции, эти эмоции представляют собой не только переживания сознательного наблюдателя — они включают в себя и эмоции мыслителя. Следовательно, теория искусства должна заняться воп-

росом, можно ли и должно ли видоизменить язык таким образом, чтобы выражение подобных эмоций оказалось в сфере его возможностей, и если это выполнимо, то как это можно сделать.

Общее различие между воображением и интеллектом состоит в том, что воображение ставит перед собой воспринимаемый объект как нечто единое и неделимое, а интеллект идет дальше этого единого объекта и наблюдает мир множества таких объектов с множеством связей, существующих между ними.

Все, что воображение может себе предложить, — это «здесь и сейчас», нечто в себе, абсолютно самодостаточное, не связанное ни с чем другим. Для объекта воображения не существует связей между тем, что он есть, и тем, что он не есть; тем, что он есть, и тем, благодаря чему он такой, какой есть; тем, что он есть, и тем, чем он мог бы быть; между тем, что он есть, и тем, чем должен был бы быть. Если любое из этих различий привносится в объект воображения, оно там бесследно растворяется; двойственность понятий и отношения между ними исчезают, оставляя след в виде некоторого изменения качеств всего целого. Вот пример: я слушаю, как поет дрозд. Основываясь только на ощущениях, я слышу в любой данный момент лишь одну ноту или даже фрагмент ноты. Благодаря воображению то, что я слышал, продолжает звучать в моих мыслях как некоторая идея, так что вся пропетая фраза представлена мне в виде идеи в один момент. Теперь я могу перейти к следующему действию и вообразить рядом с этой нынешней майской песней дрозда его песню, исполненную в январе. Пока весь этот опыт остается на уровне воображения, отличном от уровня интеллекта, эти две песни нельзя вообразить по отдельности как две вещи с существующей между ними связью. Январская песня сольется с майской, придав ей новое качество зрелой сочности. Таким образом, все, что я воображаю, как бы сложен ни оказался этот объект, предстает в виде единого целого, где связи между частями присутствуют просто как качества этого целого.

Если, начав с того же самого опыта слушания песни птицы, я теперь начну о ней думать (в более узком смысле этого слова), я разложу ее на составные части. Из неделимого целого она превратится в некоторую структуру из различных элементов со связями между ними. Вот одна нота, а вот другая, выше или ниже, громче или тише. Все ноты отличаются друг от друга, причем отличаются в определенных отношениях. Я могу подумать о самих этих отношениях и заметить, что одна нота может быть громче и выше другой, а может быть громче и ниже. Я могу описать различие между двумя песнями, сказав, что одна мелодичнее другой, что она длиннее или что содержит большее количество нот. Это и есть аналитическое мышление.

Я могу выйти за рамки воображения и сравнить эту песню с другими вещами, которые я сейчас не воображаю. Например, я могу не суметь

вызвать воспоминание (то есть воображение) того, на что похожа январская песня дрозда, но я могу вспомнить связанные с ней факты, например я могу вспомнить, что услышал ее на рассвете четыре месяца назад. Память в этом втором смысле являет собой нечто вроде интеллектуальных бумажных денег, которые я не могу обменять на золото памяти в первом смысле. Это мысль о чем-то как о предмете, занимающем определенное место в системе вещей (в данном случае в пространстве и времени), в отсутствие мысли о том, что же собой представляет вещь, занимающая это место. Такая мысль о чем-то неопределенном, что, будучи определенным, займет известное положение, называется абстрактной мыслью.

Это не единственные виды мысли (здесь и далее я буду уже употреблять слово *мысль* только в его узком смысле). Они приведены лишь как примеры тех возможностей мысли, которые недоступны воображению, не способному ни к аналитическим, ни к абстрактным действиям. Язык необходимо было приспособить для выражения этих новых видов опыта. Ради этой цели он и сам претерпел параллельные изменения.

§ 7. ГРАММАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА

Во-первых, благодаря работе самого интеллекта, язык анализирует-ся в грамматическом плане. В этом процессе можно выделить три ступени.

(1) Язык представляет собой деятельность. Он является выражением личности или речью. Однако грамматист анализирует не эту деятельность. Он исследует результат этой деятельности, «речь» или «высказывание», не в смысле разговора или ораторствования, а в смысле чего-то, возникшего в результате этой деятельности. Этот результат речевой деятельности не представляет собой ничего реального, это метафизическая фикция. Эту фикцию принято считать реально существующим объектом лишь потому, что к теории языка подходят с точки зрения философии ремесла, которая неизменно верна предположению, что суть всякой деятельности состоит в изготовлении какого-либо продукта. Если признать это предположение, деятельность выражения сведется к изготовлению некоей вещи, называемой языком. Попытка исследовать эту деятельность примет форму попытки исследовать ее продукт. Это может показаться бесплодным предприятием. Какие результаты, плохие или хорошие, можно получить в старании понять вещь, которая не существует? Ответ (который должен стать понятен внимательному читателю еще по § 1 главы VI) состоит в том, что эти метафизические фикции в некотором смысле достаточно реальны. Человек, пытающийся понять эти фикции, концентрирует внимание на реальной вещи, но искажает собственное представление о ней, пытаясь увязать его с предпосылкой, которая на самом деле оказывается ложной. Так, в действительности грамматист думает не о продукте речевой деятельности, а о

самой этой деятельности, искажая свои мысли о языке предположением, что это не деятельность, а ее продукт или «вещь»¹⁰.

(2) Далее, эта «вещь» должна быть подвергнута научному исследованию, а это предполагает двойной процесс. Первый этап этого процесса заключается в разделении «вещи» на части. Некоторые читатели придутся к этой фразе на том основании, что я воспользовался глаголом действия, в то время как должен был использовать глагол мышления. Они напоят мне, что неточность такого словоупотребления представляет опасную привычку. Дойдя до слов «мысль создает мир», имея в виду всего лишь то, что «некто думает о строении мира», вы скатитесь в идеализм только из-за небрежного использования языка. Критик добавит, что именно так и возникают идеалисты. Многое можно сказать в ответ на эту придиру — например, то, что философские контрверзы не могут улаживаться посредством полицейского вмешательства, предписывающего людям словоупотребительные нормы, а также то, что школа мысли (польстим ей таким названием), существование которой зависит от использования определенного жаргона, не вызывает у меня ни уважения, ни страха. Однако я предпочту ответить, что, употребляя слово *разделить*, я и в самом деле имел в виду «разделить», то есть просто-напросто разрезать. Разделение «вещи», известной под названием *язык*, на отдельные слова было не открыто, а придумано в процессе его анализа.

3. Окончательный процесс состоит в разработке схемы отношений между частями, полученными в результате такого разделения. Здесь нам снова придется преодолеть страх перед пугалом идеализма. Эти отношения не открываются, они — и на этом следует настаивать — разрабатываются, придумываются. Если сами элементы придуманы, то и отношения между ними должны быть придуманными. Это тем более справедливо, что процессы, помеченные цифрами 2 и 3, существуют не по отдельности, а развиваются параллельно, и каждое изменение в одном из них тут же влечет за собой видоизменение другого. Обсуждаемая схема отношений легко классифицируется по традиционным разрядам.

а) *Лексикография*. В реальной ситуации разговора любое слово встречается один, и только один раз. Однако если провести расчленение языка достаточно искусно, тут и там появятся слова, настолько похожие друг на друга, что их можно будет рассматривать как повторения одного и того же слова. Таким образом мы получаем новую фикцию — повторяющееся слово, некую сущность, составляющую основную единицу изучения лексикографа. То, что это фикция, я думаю, не так трудно понять. В только что написанном абзаце слово *что* повторяется дважды. Однако отношения между этими двумя словами далеки от идентич-

¹⁰ Здесь я ставлю кавычки для того, чтобы показать, что это слово используется не в том смысле, в каком оно употребляется в английском языке, а как специальный термин из метафизики.

ности. В фонетическом и логическом отношениях эти слова подобны, но не более чем подобны.

Перед лексикографом стоит и вторая задача, а именно присвоение «значений» этим фиктивным сущностям. Разумеется, он делает это при помощи слов, так что эта часть работы представляет собой установление синонимических связей. Подобные связи так же фиктивны, как и понятия, которые они соединяют. Добросовестный лексикограф вскоре начинает это понимать. Даже если признать разделение языка на слова и первоначальную классификацию слов на лексикографические единицы, мы не сможем согласиться, что хотя бы одно из слов будет точным синонимом какого бы то ни было другого.

б) *Морфология*. После того как лексикография устанавливает существование единиц *dominus, domine, dominum*, они объявляются не отдельными словами, а видоизменениями одного слова, происходящими в соответствии с определенными правилами. Эти правила опять-таки оказываются очевидной фикцией, поскольку изобилуют исключениями. Следовательно, их можно причислить к научным законам только в том случае, если принять теорию науки, согласно которой ее законы имеют не всеобщую силу, а справедливы только (говоря словами Аристотеля) «по большей части». Именно эта теория, по сути дела, осуществляла контроль за рождением грамматики, и хотя сейчас ее никто не принимает всерьез, она до сих пор неявно присутствует во всех требованиях, которые грамматика может предъявлять к науке.

с) *Синтаксис*. В реальном «употреблении» слова являются частями более крупных единиц, называемых предложениями. Грамматическое видоизменение, которое претерпевает каждое слово в данном предложении, является функцией его связи с другими словами, либо явно присутствующими, либо же подразумеваемыми в этом предложении. Правила, управляющие подобными функциями, называются правилами синтаксиса.

Грамматические манипуляции с языком, столь хорошо знакомые нам, перенявшим их у греков в качестве принципиальной части тех передающихся по наследству и развивающихся обычаев, которые образуют нашу цивилизацию, не вызывают у нас никаких сомнений, так что мы забываем поинтересоваться, зачем они делаются. Не задумываясь мы принимаем эти занятия за науку, мы полагаем, что грамматист, беря высказывание и деля его на части, обнаруживает в нем какие-то новые истины, что, излагая правила отношений между этими частями, он сообщает нам, как работает человеческий разум во время разговора. Это очень далеко от истины. Грамматист не является ученым, изучающим действительную структуру языка. Скорее, он подобен мяснику, превращающему живую ткань языка в пригодные для продажи и употребления в пищу части. Живой и растущий язык не состоит из глаголов, существительных и т. п., точно так же как живое и растущее животное не состоит

из окороков, грудинки, костреца и прочих частей. Реальная функция грамматиста (я не назову ее целью, поскольку грамматист не ставит ее перед собой в качестве осознанной цели) состоит не в понимании языка, а в его изменении. Грамматист работает над преобразованием языка из того состояния (изначального и естественно-природного), в котором он служит для выражения эмоций, во вторичное состояние, пригодное для выражения мысли.

Эту функцию грамматисту удастся выполнить, однако лишь в ослабленном виде. Язык перестанет быть языком, если он утратит свою выразительность. Сохранить свою выразительность он может только в противодействии усилиям грамматиста. Разделение речи на отдельные слова сомнительно и произвольно. В живой речи эти разделенные части снова срастаются в предложения, которые уже нельзя разделить и которые грамматист вынужден рассматривать вопреки своим собственным принципам, будто они были отдельными словами. Такое сплавление нескольких слов в единое целое, совершенно отличающееся от суммы всех составляющих его слов вместе с принятыми грамматическими связями, называется идиомой. Это слово весьма любопытно. Оно означает нечто частное и личное, в нем проявляется протест говорящего против узаконенных в его обществе правил использования языка. В результате идиома должна бы оказаться формой речи, не понятной ни для кого, кроме самого говорящего. Однако в действительности идиомы понятны всем, и грамматист, назвав их идиомами, всего лишь признает, что его грамматическая наука ничего не может с ними поделать, что люди, употребляющие идиомы, говорят вполне понятно, хотя его наука утверждает, что их высказывания должны быть бессмысленными. Что касается лексикографа, то его успех зависит от того, насколько справедливо утверждение, что слово (согласно его определению) является подлинной лингвистической единицей, сохраняющей идентичность как по звучанию, так и по смыслу при любых изменениях контекста. Однако он постоянно бывает вынужден признать, что его предположение ложно. По мере того как язык все более интеллектуализируется, случаи таких прорывов становятся все более редкими, однако даже самый интеллектуализированный язык может иногда потряхнуть стариной и посмеяться над лексикографами, перемешав значения своих слов в соответствии с контекстом, в котором они находятся. В обычной повседневной речи, где степень интеллектуализации относительно невысока, лексикограф никогда не может приблизиться к победе в своей извечной войне с коварством контекста.

Соображения, приведенные выше, наносят смертельный удар по предубеждениям, в силу которых работа грамматиста считается научной деятельностью. Из них не вытекает, что грамматика не несет с собой никакой пользы. Она очень полезна, однако ее польза не теоретическая, а практическая. Дело грамматиста состоит в приспособлении языка к функции выражения мысли, и причина, почему мы терпим все неувязки

и компромиссы в его работе, в том, что мы понимаем, как важно, чтобы грамматист не переусердствовал, не лишил язык способности выражать что-либо вообще.

Я уподобил грамматиста мяснику, однако, если это сравнение и справедливо, то он мясник весьма необычный. Путешественники рассказывают, что некоторые африканские племена приноровились отрезать куски мяса на ужин прямо у живой скотины так, что она не очень страдает от этого. Такое уточнение может несколько смягчить наше первоначальное сравнение.

§ 8. ЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА

Впрочем, все это лишь одна сторона процесса, вторая сторона которого известна как «традиционная логика». Логика состоит в определенном методе, который был впервые систематически изложен (насколько можно верить дошедшим до нас текстам) в Аристотелевом «Органоне». Затем этот метод был развит и продолжен длинным рядом средневековых логиков, отвергнут как бесплодное умствование антиаристотелевским движением Ренессанса и XVII века, потом снова поднят на щит, но со многими оговорками, возникшими отчасти под влиянием упомянутого движения, а отчасти в результате нового прочтения самого Аристотеля, — это было сделано так называемыми идеалистами XVIII и XIX века от Канта до Брэдли и дальше — и воссоздан с небольшими изменениями современными специалистами по логическому анализу и позитивистами.

Цель этого метода состоит в том, чтобы превратить язык в безупречное средство для выражения мысли. Мы можем объяснить природу и цель этого метода с помощью некоей преамбулы, за которой следует вывод: «Поскольку цель людей, добросовестно использующих язык, состоит в выражении мыслей и поскольку в нынешних условиях этой цели достичь нельзя по причине неточностей и двусмысленностей, которыми насыщено повседневное использование языка, примем решение, согласно которому всякий желающий выражать мысли человек отныне будет пользоваться в этом деле определенными языковыми формами, которые будут названы „логическими формами“». Различные школы мысли могут, разумеется, по-разному определить фундаментальные особенности этих так называемых логических форм. Ранняя, или Аристотелева, школа под логической формой понимала субъектно-предикатную форму, а под логическим выражением мысли — выражение ее в форме *S* — это *P*. Современная, или аналитическая, школа считает такой подход и неадекватным, и ошибочным, а главную проблему логического выражения видит в разложении данного высказывания на все утверждения (причем не обязательно субъектно-предикатные утверждения), которые необходимо признать в акте высказывания. Здесь меня не ин-

интересует то или иное различие между методом аналитической логики и его аристотелевским предком — сейчас нам важнее принципиальная общность их целей и то, как они влияют на теорию языка.

Всякий логический метод — Аристотелев, аналитический или какой-нибудь другой — начинает с предположения, что грамматическое преобразование языка уже полностью и успешно проведено. Речевая деятельность уже превращена в «вещь», эта «вещь» разрезана на слова, слова рассортированы в соответствии с признаками подобия по группам, в каждой группе слова рассматриваются как повторения одной лексикографической единицы, эти единицы накрепко привязаны к своему истинному и постоянному значению и т. п. Работа логика начинается с объявления трех следующих предположений.

Сначала заявляется то, что я назову пропозициональным допущением. Это допущение гласит, что среди разнообразных «предложений», уже выделенных грамматистами, имеются такие, которые вместо выражения эмоций представляют собой утверждения. Именно на этих предложениях и сосредоточивает логик свое внимание.

Вторым идет принцип внутриязыкового перефразирования. Это допущение относительно предложений, соответствующее допущению лексикографа о словах (или говоря более точно, о том, что я назвал лексикографическими единицами), когда лексикограф «определяет значение» данного слова, приравнивая его значению другого слова или группы слов. Согласно принципу внутриязыкового перефразирования, одно предложение может иметь в точности такой же смысл, что и другое отдельное предложение или группа объединенных предложений того же языка, так что одни предложения можно заменять другими, несколько не изменяя их значения.

Третье допущение — это допущение о логической предпочтительности, а именно о том, что из двух предложений или групп предложений одно может быть предпочтительнее с логической точки зрения, чем другое. Определяется эта предпочтительность тем, что логик пытается делать, то есть целями и принципами его метода. Вопреки тому, что логики иногда говорят, предпочтительное предложение или группа предложений никогда не выбирается по принципу большей доступности для понимания. Последним принципом пользуется не логик, а стилист, в то время как логик в своих предпочтениях руководствуется тем, чтобы выбранное предложение позволило манипуляции в соответствии с правилами логического метода.

Аристотелева логика в основном работает с выводами. Ее действия над предложениями направлены к тому, чтобы подогнать их к структуре силлогизма. Последователь Аристотеля движется к такой позиции, в которой можно сказать: «Ваши взгляды ошибочны, поскольку вы защищаете их на таких-то и таких-то основаниях. Если вы сведе-

те ваши посылки к логической форме, вы и сами увидите, что они не подтверждают ожидаемого вами заключения». Современный специалист по аналитической логике интересуется не формальной обоснованностью выведений, а «содержанием» анализируемых утверждений. Его тоже влечет полемика, однако аналитический метод основывается на понятии ошибки, которая порождается не силлогистическими изъянами, а *confusa cognitio*¹¹. Поэтому он стремится занять позицию, в которой можно сказать: «Ваши взгляды ошибочны, поскольку, заявляя их, вы делаете пять одновременных утверждений, *a, b, c, d* и *e*. Если Вы сами рассмотрите их по отдельности, Вам придется согласиться, что утверждения *a, b, c, d* истинны, в то время как утверждение *e* ложно». Логический метод этих двух школ состоит из приемов, направленных на достижение соответствующих тактических позиций, и предпочтительность того или иного внутриязыкового перефразирования оценивается по отношению к правилам избранного логического метода.

Здесь еще более очевидно, чем в случае грамматического анализа, что мы имеем дело с изменением языка, а не с его теорией. Говорят, что Джоуэтт как-то позволил себе следующее замечание: «Логика — это и не наука, и не искусство, а сплошное плутовство». Это плутовские уловки, позволяющие сделать из языка символический аппарат. Допущения логики не могут быть истинными ни наверняка, ни хотя бы отчасти. На самом деле они являются не допущениями, а предложениями и предлагают они такую перестройку языка, которая, в случае удачи, сделала бы из языка нечто такое, что языком назвать уже нельзя. Специалисты по аналитической логике это отчасти понимают: на практике для облегчения своих логических манипуляций они принимают символику, подобную математической, а в теории провозглашают сближение, если даже не идентичность, логики и математики.

Подобно видоизменениям языка, проводимым грамматистами, логическая перестройка языка тоже до некоторой степени может быть выполнена. Однако ее никогда нельзя провести до конца. Когда совершается такая попытка, язык подвергается напряжениям, растягивающим его на две отдельные части — собственно язык и символический аппарат. Если бы такое разделение было выполнено, в результате сложилась бы ситуация, которую, видимо, пытается описать д-р Ричардс, различая¹² «два использования языка». Это различие он формулирует следующим образом (там же, с. 267): «Утверждением можно пользоваться ради *сообщения*, истинного или ложного, которое оно в себе несет. Таково *научное* использование языка. Однако его можно использовать и ради воздействия на эмоцию и отношение, вызываемые передающимся сообщением. Таково *эмоциональное* использование языка». Д-р Ричардс

¹¹ смешением понятий (лат.).

¹² The Principles of Literary Criticism, ed. 2 (1926), ch. XXXIV.

предполагает (очевидно, и не сознавая, что кто-нибудь может в этом усомниться), что язык является не деятельностью, а чем-то, что можно «использовать», причем использовать с разными целями, в то время как это «что-то» остается одной и той же «вещью». Примерно так же можно пользоваться стамеской — и для того, чтобы резать дерево, и для того, чтобы вытаскивать гвозди. Эту техническую теорию языка он объединяет с технической теорией искусства. «Эмоциональное использование языка» он считает его художественным использованием. Опустим два предложения и продолжим начатую выше цитату: «Зачастую само расположение слов вызывает определенное отношение, без того чтобы требовались какие-либо ссылки *en route*¹³ с передаваемым сообщением. Такие предложения воздействуют наподобие музыкальных фраз». Эту техническую теорию языка он объединяет с технической теорией искусства. Получается, что, согласно д-ру Ричардсу, существует строгое разделение между «научным использованием языка», то есть его использованием для формулирования утверждений, истинных или ложных, и чисто эстетическим, квазимузыкальным «использованием», являющимся крайним примером того, что он называет «эмоциональным использованием», то есть использованием для возбуждения эмоций. Техническая теория языка совершенно такая же ошибка, как и техническая теория искусства, если только это вообще не одна и та же ошибка; однако то, что говорит здесь д-р Ричардс, можно сформулировать заново, устранив все эти ошибки. Можно сказать, что речь может быть либо научной речью, в которой делаются истинные или ложные утверждения и выражаются мысли, либо же художественной речью, в которой выражаются эмоции.

Реальное ли это разделение, или же здесь только констатируется наличие двух сил, между которыми существует напряжение, причем не всегда разрушительное, введенное в язык попыткой его интеллектуализировать? Я попытаюсь показать, что истинной является вторая гипотеза, что язык, интеллектуализированный в результате работы грамматиста и логика, никогда не бывает более чем частично интеллектуализированным и сохраняет свои функции языка лишь постольку, поскольку процесс интеллектуализации не завершен. Работа грамматиста и логика может «нагрузить язык балластом логики» (как Бергсон говорит, что пространство нагружено «балластом геометрии»), однако, если судно до отказа загрузить балластом, оно не сможет плавать и просто пойдет ко дну. Даже если отказаться от этой метафоры, можно будет понять, что научный дискурс, поскольку он научен, пытается избавиться от своих функций дискурса или языка, то есть от эмоциональной выразительности, но если он преуспеет в этой попытке, он перестанет быть дискурсом. Поэтому с точки зрения языка различие, проведенное д-ром Ричардсом (при условии, что я его правильно понимаю, в чем трудно быть уверен-

¹³ попутно (*франц.*).

ным, ибо его рассуждения отнюдь не «просты», даже если их, как говорит сам автор, «однажды себе уяснить»), не является различием, отделяющим научный дискурс от художественного. Это различие внутри художественного дискурса, между художественным дискурсом как таковым и художественным дискурсом, подчиненным нуждам интеллекта. Позже мы еще поговорим о том, насколько полно художественная речь удовлетворяет этим потребностям.

Прежде всего следует отметить, что дискурс, в котором делается сознательная попытка заявить какие-то истины, сохраняет, очевидно, некоторый элемент эмоциональной выразительности. Ни один серьезный оратор или писатель не высказывает ни одной мысли, если не считает, что она заслуживает оглашения. Мысль заслуживает быть высказанной не из-за своей истинности (сам факт, что какая-то мысль истинна, никогда не был достаточным основанием для ее сообщения), а из-за того, что она представляет ту самую истину, которая важна в настоящей ситуации. Высказывая ее, человек так подбирает слова и интонации, чтобы выразить свое ощущение важности этого сообщения. Если он произносит монолог, его слова и интонация передают не только то, что «это важно», но и то, что «это важно для меня». Если человек обращается к какой-либо аудитории, его слова и тон не только говорят, что «это важно», но и что «это важно для вас». В зависимости от способности писателя передать аудитории то, что он имеет в виду, внимание к подбору слов, к его тону выявит утонченную фактуру эмоциональной выразительности. Иногда тон автора доверителен, иногда нервен, иногда просителен, иногда легкомыслен, иногда высокомерен. Когда д-р Ричардс хочет сказать, что некоторые взгляды Толстого на искусство ошибочны, он говорит: «Это просто заблуждение». Здесь налицо научное использование языка. Однако насколько оно утонченно-эмоционально! Здесь можно услышать и голос лектора, и увидеть очертания поджатых кембриджских губ, когда они выговаривают эти слова. Лектор напоминает кота, стряхивающего с лапы капли воды, в которую он, к сожалению, был вынужден ступить. Теория Толстого распространяет не слишком приятный запах. Утонченный человек не задержится без необходимости в таком обществе. Отсюда и эта краткость. Три нейтральных слова говорят аудитории: «Не думайте, что я намерен оскорблять ваш вкус, вытаскивая на свет все глупости, в которых погряз из-за бессмысленной спешки этот великий человек. Наберитесь терпения, мне эта глава нравится не больше, чем вам, и я постараюсь здесь быть покороче».

Единственное обстоятельство, мешающее осознать эту истину, естественно вытекает из привычки записывать наши слова, вместо того чтобы произносить их. Такая специфика была искусственно раздута ужасным альянсом между плохой логикой и дурной литературой. Когда кто-то читает научную лекцию и говорит, например, что химическая

формула воды — H_2O , тон и темп этого высказывания позволяет любому внимательному слушателю почувствовать эмоциональное отношение говорящего к той мысли, которую он выражает. Это сообщение может быть скучным для говорящего, который делает его только для того, чтобы пробраться через надоевшую рутину урока химии. Тогда эти слова будут произнесены скучным, монотонным голосом. Учитель может стремиться убедить класс, что это следует запомнить ввиду предстоящих экзаменов, — тогда тон фразы может стать угрожающим. Учитель, наконец, может и сам быть увлечен этим фактом как триумфом научной мысли, которая для него и по сию пору не потеряла своей свежести, — тогда голос будет живым, радостным, возбужденным, и лет пятьдесят спустя какой-нибудь академик скажет приятелю: «Ты знаешь, ведь именно старина Джонс и научил меня настоящей химии». Однако в нашей письменной и книжной речи нет никаких обозначений для всех этих различий, и следовательно, у человека, читающего фразу вроде «химическая формула воды — H_2O », нет к ним никакого ключа. Как логик такой читатель стоит на краю пропасти. Ему хотелось бы верить, что научная речь представляет собой написанные или напечатанные слова и что устная речь оказывается либо тем же самым, либо тем же *plus* что-то еще, а именно эмоциональная выразительность. Хорошая логика или хорошая литература могут его спасти. Логика может привлечь его внимание к тому факту, что даже логическая структура предложения не всегда ясна из его письменной или печатной формы¹⁴. Литература может показать, что значительная часть писательского мастерства состоит в таком оформлении предложений, чтобы даже читатель с умеренными умственными способностями не смог сделать из них бессмыслицу, читая, вслух или про себя, эти предложения с несоответствующими интонациями или ритмом. Оказавшиеся без такой помощи, введенные в заблуждение современной практикой чтения про себя, логики толпами, подобно леммингам, кидаются вперед и с самоубийственной беспечностью обсуждают смысл таких «утверждения», как «Король Утопии умер в прошлую субботу», не успев остановиться, чтобы задать себе вопрос: «В каком тоне я должен это говорить? В тоне человека, начинающего рассказывать сказку, — в таком случае дело следует передать на рассмотрение эстетике; может быть, в тоне человека, утверждающего какой-то факт и желающего убедить в этом слушателей, — тогда этим следует заняться психиатру; наконец, в тоне человека, просто издающего шум с помощью рта, — это может быть интересным для физиолога, но никак не для

¹⁴ Кук Вильсон обычно показывал в своих лекциях, что в письменном виде предложение «Это здание — Бодлеанская библиотека» с равной вероятностью может означать два разных предложения: «*Это* здание — Бодлеанская библиотека» (отвечающее на вопрос: «Где здесь Бодлеанская библиотека?») или «*Это* здание — *Бодлеанская библиотека*» (отвечающее на вопрос: «Что это за здание?»). См. *Statement and Inference*, p. 117—118.

меня. Впрочем, это еще может быть тон человека, желающего посмеяться над логиком: в каком падеже *solvuntur risu tabulae?*¹⁵ Если мы не знаем, в каком тоне произносить эти слова, мы вообще не можем их произносить — тогда это не слова и даже не шум.

«Утверждение», понимаемое как словесная форма, выражающая не эмоции, а мысль и составляющая основную единицу научного дискурса, является также фиктивной сущностью. С этим легко согласится всякий, кто хоть минуту подумает о научном дискурсе в его действительной, живой реальности, не ограничиваясь размышлением только о значках на бумаге, дающих правильное или ложное представление об этом дискурсе. Однако сейчас я подхожу ко второму, более сложному тезису.

До сих пор я говорил так, будто дискурс имеет две функции: одну, служащую выражению эмоций, и вторую, служащую выражению мыслей. Могло показаться, что заблуждение, с которым я борюсь, представляет собой доктрину, по которой научный дискурс или интеллектуализированный язык обладает второй функцией в отсутствие первой. Я действительно не прочь развеять это заблуждение, однако я хотел бы идти значительно дальше. Эмоция всегда представляет собой эмоциональный заряд, сопровождающий какую-либо деятельность. Для каждого вида деятельности существует свой род эмоций. Для каждого вида эмоций существует свой род выражения. Посмотрим сначала на огромную дистанцию между ощущением и мыслью — эмоциональный заряд чувственного опыта, ощущаемый на чисто психическом уровне, выражается также психически, в виде автоматических реакций, в то время как эмоциональный заряд мыслительного опыта выражается управляемой деятельностью языка. Теперь посмотрим на различие между мышлением сознания и интеллектом: эмоции сознания выражаются языком в его первобытной, изначальной форме, однако и интеллект обладает своими эмоциями, которые также должны иметь соответствующее выражение. Таким выражением должен быть язык в его интеллектуализированной форме.

Интеллект обладает своими собственными эмоциями. Возбуждение, которое вытащило Архимеда из ванны и прогнало раздетым по улицам родного города, было не просто обобщенным возбуждением — это было особое возбуждение человека, который только что решил научную проблему. Более того, это было совсем особенное возбуждение человека, который только что решил проблему удельного веса. Возглас «Эврика!», выражающий эту эмоцию, если его записать, выглядит точно так же, как возглас «Эврика!» человека, который только что нашел потерянный флакон с шампунем, однако для внимательного слушателя он звучит совсем по-другому. Он заявляет не просто об открытии, но о научном открытии. Если бы в тот момент среди прохожих оказался физик, равный по

¹⁵ картины разрешаются смехом (лат.).

величию самому Архимеду, приехавший в Сиракузы для того, чтобы поделиться с Архимедом своим открытием удельного веса, вполне возможно, что он сразу же понял бы всю ситуацию и кинулся вслед за Архимедом с криком: «И я тоже!»

Этот крайний и вымышленный пример поможет нам точно указать на сам принцип, о котором сейчас идет речь. Если согласиться, что интеллектуализированный язык и в самом деле выражает эмоции и что они представляют собой не расплывчатые или обобщенные эмоции, а совершенно определенные, соответствующие определенному акту мысли, отсюда следует, что при выражении эмоций выражается также и акт мысли. Нет необходимости в двух отдельных выражениях — одного для мысли, а другого для сопутствующей эмоции. Существует лишь одно выражение. Если угодно, мы можем сказать, что мысль выражается в словах и что те же самые слова выражают конкретную эмоцию, сопутствующую этой мысли, однако эти две вещи выражаются не в одном и том же смысле слова *выражать*. Выражение мысли в словах никогда не бывает прямым или непосредственным выражением. Оно опосредовано через специфическую эмоцию, которая является эмоциональным зарядом мысли. Таким образом, когда один человек выражает в словах свою мысль другому человеку, то, что он прямо и непосредственно делает, есть выражение перед слушающим той специфической эмоции, которая сопутствует его мысли, и призыв к слушающему продумать эту эмоцию для себя, то есть заново открыть для себя мысль, в которой, когда она будет открыта, слушатель распознает мысль, несущую тот специфический эмоциональный тон, который выражал обращавшийся к нему собеседник.

§ 9. ЯЗЫК И СИМВОЛИЧЕСКИЙ АППАРАТ

Теперь можно вернуться к различию между языком и символическим аппаратом. Символы — это язык и в то же время не язык. Математический, логический или любой другой символ создается для чисто научных целей; предполагается, что он вообще не обладает никакой эмоциональной выразительностью. Но как только символический аппарат осваивается и берется на вооружение, он обрастает эмоциональной выразительностью подлинного языка. Это знает каждый математик. В то же время, эмоции, которые математики обнаруживают в своих символах, — это не эмоции вообще, это специфические эмоции, присущие математическому мышлению.

То же самое применимо и к техническим терминам. Они изобретаются исключительно для служения нуждам конкретной научной теории, но как только они становятся обиходными в речи ученых и в их

статьях, они начинают выражать для авторов и для тех, кто их понимает, специфические эмоции, порождаемые упомянутой теорией. Когда такие термины вводит в обращение человек, обладающий литературным вкусом, они сразу выбираются с учетом по возможности более явного и прямого выражения сопутствующих им эмоций. Так, логик в качестве одного из терминов своего технического словаря может использовать слова *атомарные утверждения*. Слово *атомарный* — это технический термин, то есть слово, заимствованное откуда-то еще и превращенное в символ путем точного определения в терминах данной теории. Предложения, в которых встречается этот термин, могут подвергнуться внутриязыковому перефразированию, однако всегда, когда мы встречаем их в рассуждениях логика, они полны для нас эмоциональной выразительности. Эти слова (в соответствии с замыслом их автора) несут читателю предостережение и угрозу, надежду и обещание. «Не пытайся разложить эти предложения. Откажись от мечты делить высказывание до бесконечности. Идя по этому пути, ты рискуешь прийти к разочарованию, выглядеть смешным в глазах таких людей, как я. Смело иди вперед, доверяя *solida simplicitas*¹⁶ этих предложений. Если ты используешь их как кирпичики, из которых ты строишь свои логические здания, они тебя никогда не предадут».

Таким образом, символический аппарат представляет собой интеллектуализированный язык — язык, поскольку он выражает эмоции, интеллектуализированный, поскольку он приспособлен для выражения эмоций интеллекта. Можно сказать, что язык в своей изначальной форме воображения обладает выразительностью, но не обладает смыслом. В таком языке мы не можем отличить то, что говорится, от того, что имеется в виду. Вы можете сказать, что имеется в виду именно то, что говорится. Можно, конечно, сказать, что здесь имеет место одна только речь без всякого смысла (под речью, естественно, понимается не просто шум, а выражение эмоций). Язык в своей интеллектуализированной форме обладает как выразительностью, так и смыслом. Как язык он выражает определенные эмоции. Как символический аппарат он проникает за эмоции, к мысли, несущей этот эмоциональный заряд. Таково знакомое различие между тем, «что мы говорим» и тем, «что мы имеем в виду». То, «что мы говорим», — это то, что мы непосредственно выражаем: страстное или раздумчивое, ликующее или печальное высказывание, в котором эмоции и выражающие их жесты или звуки являются нераздельными частями единого переживания. То, «что мы имеем в виду», — это интеллектуальная деятельность, несущая все это на себе в качестве эмоционального заряда. Слова, выражающие эмоции, подобны указателям, показывающим для нас направление, откуда мы пришли, а для других — направление, куда нужно идти, если хочешь понять, «что мы говорим», то

¹⁶ надежной простоте (лат.).

есть воссоздать для себя и в себе ту интеллектуальную деятельность, которая побудила нас говорить то, «что мы говорим».

Постепенная интеллектуализация языка, постоянное его преобразование трудами логиков и грамматистов в аппарат научной символики, представляет, таким образом, не постепенное иссушение эмоционального мира, а все большее усложнение и специализацию этой сферы. Мы не уходим из эмоциональной атмосферы в сухой и рациональный мир — мы обретаем новые эмоции и новые средства для их выражения.

КНИГА III

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

XII

ИСКУССТВО КАК ЯЗЫК

§ 1. ОБЩАЯ СХЕМА ТЕОРИИ

Эмпирическая или описательная работа Книги I оставила нам заключение, что подлинное искусство, в отличие от развлечения или магии, является (I) выразительным и (II) образным, впрочем, оба эти термина дожидались своего определения. Может быть, мы даже и знали, как ими пользоваться (этот вопрос не столько касался правил английского языка, сколько подразумевал общепринятый способ выражения среди европейцев), но мы не знали, к какой теории, касающейся явления, так обозначенного, это применение обязывает нас примкнуть. Чтобы заполнить этот пробел в нашем знании, нам пришлось углубиться в аналитическую работу Книги II. В результате теперь мы располагаем теорией искусства, мы можем ответить на вопрос: «Чем же должно быть искусство, если оно должно обладать двумя характеристиками — выразительностью и воображением?» Вот наш ответ: «Искусство должно быть языком».

Деятельность, порождающая художественный опыт, — это деятельность сознания. Этот факт отсекает все теории искусства, относящие его происхождение к сфере ощущений или соответствующих им эмоций, то есть к сфере психической природы человека. Корни искусства не там, а в природе человека как мыслящего существа. В то же время наше открытие отсекает все теории, помещающие истоки искусства в сферу интеллекта и как-то связывающие искусство с миром идей и представлений. Каждую из этих теорий можно, впрочем, оценить как протест против теорий противоположного класса. Поскольку сознание представляет собой уровень опыта, лежащий между психическим и интеллектуальным, искусство может быть обращено к любому из этих уровней, т. е. не принадлежит целиком ни к одному из них.

Художественный опыт не возникает из ничего. Он предполагает психический или чувственно-эмоциональный опыт. Вследствие незаконного сравнения с ремеслом этот опыт зачастую называют «материалом», который и в самом деле преобразуется наподобие (но не совсем) того, как преобразуется необработанный материал, благодаря акту, порождающе-

му художественный опыт. Он преобразуется из чувства в воображение или из впечатления в идею.

На уровне опыта воображения сырые эмоции психического уровня переводятся в идеализированные эмоции или так называемые эстетические эмоции, которые тем самым являются не эмоциями, существование которых предшествует их выражению, а эмоциональным зарядом, сопутствующим опыту выражения данной эмоции и ощущаемым как новая окраска, которую приобретает эмоция в ходе ее выражения. Аналогичным образом психофизическая деятельность, несущая в качестве заряда данную эмоцию, преобразуется в управляемую деятельность организма, находящуюся под властью сознания. Эта деятельность представляет собой язык или искусство. Это опыт воображения, отличающийся от простого психофизического опыта не потому, что в нем отсутствуют всякие психофизические элементы (ибо они всегда и обязательно присутствуют в воображении), а в том смысле, что ни один из этих элементов не сохраняется в своем первоначальном состоянии. Все эти элементы преобразуются в идеи и включаются в опыт, который, порожденный и предшествуемый сознанием, являет собой опыт воображения.

Эта деятельность воображения, как и речевая деятельность, стоит в двояком отношении к эмоциям. С одной стороны, она выражает эмоции, которые человек, выражая их таким образом, обнаруживает в себе вне зависимости от их выражения. Это чисто психические эмоции, существовавшие еще до того, как человек выразил их посредством языка, хотя, разумеется, они уже имели соответствующее выражение в форме произвольных изменений в его организме. С другой стороны, деятельность воображения выражает те эмоции, которые человек ощущает лишь постольку, поскольку они таким образом выражаются. Это эмоции сознания, эмоции, принадлежащие акту выражения. Однако это не два класса совершенно независимых эмоций. Второй класс представляет собой не какие-то общие эмоции, присутствующие в связи с общей деятельностью воображения, — это совершенно индивидуальные эмоции, сопровождающие акт выражения конкретной психической эмоции, и никакой другой. Таким образом, это оказывается сама психическая эмоция, преобразованная актом сознания в соответствующую эмоцию воображения или эстетическую эмоцию.

Читателю, который забыл или просто не читал предыдущие главы, все это наверняка покажется очень сухим и малопонятным. Зато читателю, который помнит рассуждения этих глав, все сразу станет ясно. Но все равно сказанное здесь представляет собой, разумеется, весьма абстрактные материи. Теперь я постараюсь скомпенсировать свою сухость и абстрактность применением нашей теории к некоторым конкретным практическим проблемам.

§ 2. ПОДЛИННОЕ ИСКУССТВО И ТО, ЧТО НАЗЫВАЮТ ИСКУССТВОМ ПО ОШИБКЕ

Эстетический опыт или художественная деятельность — это опыт выражения собственных эмоций. Процесс выражения эмоций посредством общей деятельности воображения называется либо языком, либо искусством. Таково искусство подлинное. Но поскольку деятельность выражения создает хранилище привычек в самом человеке и некоторый осадок побочных продуктов в окружающем его мире, эти привычки и побочные продукты становятся вещами, которые и этот человек, и окружающие могут использовать в качестве средств для достижения определенных целей. Когда мы говорим об «использовании» языка для определенных целей, то, что при этом используется, не может быть самим языком, поскольку язык является не вещью, которую можно использовать, а чистой деятельностью. Примерно это же самое в § 2 главы III я назвал «денатурированным» искусством (то есть языком). Сам язык нельзя денатурировать. Такой переработке поддается только осадок, внутренний или внешний, накопившийся в результате языковой деятельности: привычка произносить определенные слова и фразы, привычка делать определенные жесты и вместе со всем этим — разного рода слышимые шумы, раскрашенные холсты и т. п., создаваемые этими жестами.

Художественная деятельность, создающая эти привычки и оставляющая за собой во внешнем мире какие-то следы, перерастает их и отделяется от них, по мере того как они образуются. Обычно мы выражаем это словами, что искусство не терпит штампов. Всякое подлинное выражение должно быть оригинальным. Если оно и напоминает другие случаи выражения, такое сходство связано не с существованием других precedентов, а с тем фактом, что выражаемые в данный момент эмоции напоминают эмоции, уже выраженные раньше. Художественная деятельность не «использует» «сделанный заранее» язык — она «порождает» язык в процессе собственного движения. Как только мы избавились от ложных представлений об «оригинальности», тот факт, что многие языковые выражения весьма похожи друг на друга, уже не вызовет возражений против сказанного выше. В творчестве нет ничего такого, что поощряло бы различия между творениями как противоположность подобию. Однако побочные продукты этой творческой деятельности — существующие в готовом виде слова и фразы, типы живописных и скульптурных форм, музыкальные идиоматические обороты и т. п. — вполне могут использоваться в качестве средств для достижения каких-то целей. Правда, среди этих целей никогда нельзя будет найти выражение эмоций, поскольку выражение (если искусство, в конце концов, не является ремеслом) никогда не может быть целью, для достижения которой можно найти какие-либо средства.

Таким образом, труп, так сказать, эстетической деятельности становится складом материалов, на котором деятельность совершенно другого рода может найти средства для достижения своих целей. Поскольку эта неэстетическая деятельность использует средства, бывшие когда-то живым телом искусства, поскольку она гальванизирует труп, придавая ему некую видимость жизни, создает ощущение, будто живой дух еще не покинул это тело, такую деятельность мы можем назвать псевдо-эстетической. Эта деятельность не является искусством, но усердно его имитирует, так что зачастую по недоразумению удостоивается звания искусства.

Сама по себе эта деятельность не искусство (поскольку она использует определенные средства для достижения заранее поставленной цели), а ремесло. Как мы уже видели в § 2 главы II, всякое ремесло имеет окончательной целью создание определенных душевных состояний у определенных людей. То, что по недоразумению называют искусством, представляет собой использование «языка» (не живого языка, единственного имеющего право называться настоящим языком, а существующего в готовом виде, состоящего из набора *clichés*) для создания определенных душевных состояний в тех людях, к которым применяются эти *clichés*.

Естественно, что для создания этих душевных состояний имеются достаточно веские основания (поскольку рассматриваемая нами деятельность безусловно является деятельностью разумной). Более того, эти состояния продуцируются с согласия человека, подвергающегося такому воздействию, так что в конечной инстанции именно он вправе оценивать основания для этой деятельности. Что бы ни представляли собой эти душевные состояния, они должны (а) поддаваться возбуждению и (b) возбуждаться либо как самоцель, либо как средство для достижения дальнейших целей.

(a) В мире не существует такого способа, посредством которого один человек может вызвать у другого акт воли или акт мышления. Когда мы говорим, что один человек «побуждает» другого мыслить или действовать, мы в лучшем случае имеем в виду, что перед человеком выставляют побудительные причины действовать тем или иным образом. В данном случае такое понимание не подходит. Единственное, что один человек может вызвать в другом, — это эмоция.

(b) Если вызванная эмоция такова, что человек, в котором она возбуждена, приветствует ее ради ее собственных достоинств, то есть если эта эмоция приятна, создание таких эмоций мы называем развлечением. Если же эмоция одобряется как средство для достижения каких-то дальнейших целей, то есть если эта эмоция полезна, возбуждение таких эмоций называется магией.

Подобные явления нельзя назвать плохим искусством. Они представляют собой нечто другое, что зачастую ошибочно считают искусством. Амбивалентность, в силу которой некий акт мысли может быть

выполнен хорошо или плохо (глава VIII, § 1), представляет собой разделение внутри самой этой деятельности, диалектическую связь или противопоставление, присущее ее собственной структуре. Это противопоставление нельзя свести к различию между обсуждаемой деятельностью и деятельностью другого рода. Если некую деятельность *A* принимают за другую деятельность *B*, такая ошибка изобличает биполярность акта мысли, совершившего ошибку, а не биполярность внутри деятельности *B*. К примеру, человек, принимающий по ошибке развлечение за искусство, плохо справляется с мыслительной работой, но то, относительно чего он совершает ошибку, вовсе не является плохим искусством. Такой человек просто-напросто путает *clichés*, или мертвые явления языка, используемые в этом деле, с настоящим, живым языком. Если различие между перепутанными здесь вещами подобно различию между живым человеком и трупом, то различие между хорошим и плохим искусством подобно различию между двумя живыми людьми — одним хорошим и другим плохим.

Обсуждаемые здесь вещи не являются чем-то вроде сырого, косного материала, который может стать искусством, если в него вдохнуть дух эстетического сознания. Я всегда повторял, что такое одухотворение возможно, однако если внимательно посмотреть, что значит это утверждение, можно будет увидеть, что здесь речь идет не о развлечении или магии как об исходном материале для искусства, а о совершенно другом явлении — о том, что человек, занятый таким ремеслом, может, помимо выполнения своих прямых обязанностей, обратиться к совершенно другой работе — к выражению тех эмоций, которые дает ему выполнение его работы. Если, например, портретист, которому заказано выполнить изображение, как можно более похожее на позирующего, вместо этого (или в дополнение к этому) выразит в портрете те эмоции, которые вызывает у него этот позирующий, в результате получится не коммерческий портрет или халтура, а произведение искусства. Будучи халтурой, картина никогда не может стать произведением искусства. Для того чтобы соответствовать требованиям искусства, картина должна выйти из рамок, определяемых словом *халтура*.

Этот момент весьма важен, поскольку я взял на себя смелость утверждать, что бо́льшая часть того, что обычно проходит под маркой искусства, в нынешнее время является вовсе не искусством, а развлечением. Однако читатель вполне может возразить: «Это развлекательное искусство, несомненно, в конечном счете искусство, только низкого уровня. В любом случае оно несет в себе живые семена искусства. Если мы хотим найти способ, как избежать описанной ситуации (поскольку я согласен, что в целом положение вещей описано правильно) и добиться того, чтобы создавались только подлинные произведения искусства, или хотя бы того, чтобы они создавались почаще и достигали более высокого уровня, нам и дальше нужно развивать наш развлекательный промы-

сел, добиваясь, чтобы развлекательные произведения выполнялись лучше, на более высоком уровне. Если же развлекательное искусство не обещает нам таких перспектив, давайте сосредоточим усилия на магическом искусстве. Давайте по мере возможностей отказываться от простых развлечений и заменять их искусством, созданным для возбуждения полезных эмоций, к примеру искусством, которое служит делу коммунизма. В то же самое время давайте бороться за то, чтобы наше коммунистическое искусство делалось на самом высоком уровне, и в результате мы получим новое искусство, имеющее полное право называться подлинным искусством».

Такой читатель просто лелеет бесплодные мечты. На самом деле он смешивает отношения между искусством и не-искусством с отношениями между хорошим искусством и плохим искусством. Я говорю все это, не питая никакой вражды ни к магическому искусству вообще, ни, в частности, к искусству, вдохновляющемуся стремлением прививать коммунистические идеалы. Даже напротив, я всегда настаивал, что магия — вещь, которая должна быть в любом обществе, а что касается цивилизации, испорченной увеселениями, то чем больше мы производим магии, тем лучше. Если бы мы говорили о моральном перерождении общества, я бы настаивал на смелом развитии широкой системы магии, в которой в качестве средств нашли бы свое место и театр, и писательская профессия. Однако сейчас мы обсуждаем совершенно другой вопрос. Мы говорим не о потребности в магии, а о том, может ли сама магия благодаря какой-то своей внутренней диалектике развиваться, если о ней заботиться подобающим образом, в подлинное искусство. Я отвечаю, что этого быть не может.

Некоторая путаница в мыслях касательно этого предмета широко распространена сейчас среди людей, стремящихся помочь в создании и более достойного искусства, и более достойного общества. В связи с их стремлением к высокому искусству, они отвергают широко распространенное в конце XIX и начале XX века убеждение, что произведение искусства ценится не за свою тему, а за свои технические достоинства. Из этого мнения вытекало, что подлинный художник должен быть совершенно безразличен к тематике своего творчества, должен заботиться о ней лишь в том плане, чтобы она предоставила ему больший простор для выявления его художественных талантов. Сейчас вопреки этому мнению считается, что ни один художник не способен создать достойное произведение искусства, если к теме своего творчества он не питает достаточно глубокого интереса. В этом отношении наши современники абсолютно правы. Они говорят то же самое, что говорил и я, когда утверждал, что эмоция, выраженная в произведении искусства, не может быть просто «эстетической эмоцией», что сама по себе так называемая «эстетическая эмоция» является переводом в форму воображения той эмоции, которая должна предшествовать в своем существовании процессу ее

выражения. Из этого с очевидностью следует, что художник, не одаренный (вне зависимости от его творческой деятельности) глубокими и мощными эмоциями, никогда не сможет создать ничего, кроме поверхностных и фривольных произведений.

Из моих собственных посылок вытекает, что художник, обладающий сильными политическими пристрастиями, будет обладать преимуществом в создании произведений искусства по сравнению с художником, не наделенным твердыми политическими взглядами. Но вопрос в том, что же должен делать художник с этими политическими взглядами и чувствами. Если функция его искусства состоит в их выражении, в освобождении от них — поскольку, не сделав этого, он не сможет раскрыть для себя и других, что же они собой представляют, — тогда художник сможет превратить их в искусство. Однако если он начинает с выяснения того, что они собой представляют, и использует свое искусство для того, чтобы обратить в эту веру и окружающих, он не сможет напитать свое искусство своими политическими эмоциями, он задушит его ими. Оказывая на свое искусство все большее и большее давление, художник ни на йоту не приблизится к художественному совершенству. Так он будет только удаляться от подлинного искусства. Он может сослужить хорошую службу в политике, однако искусству он окажет медвежью услугу.

Существует лишь одно условие, при котором человек может одновременно служить и политике, и искусству. Это условие состоит в том, чтобы работа, связанная с исследованием и выражением собственных политических взглядов и эмоций, считалась пригодной на службе политики. Если же какой-либо политический строй предполагает применение намордника, ни один художник не может служить ему, сохраняя при этом верность искусству.

§ 3. ХОРОШЕЕ ИСКУССТВО И ИСКУССТВО ПЛОХОЕ

Определение любого рода вещей всегда является также определением хорошей вещи этого рода, поскольку вещь, хорошая в своем роде, лишь такая вещь, которая обладает всеми признаками этого рода. Называя вещи плохими или хорошими, мы подразумеваем успех или неудачу. Когда мы оцениваем вещи как плохие или хорошие не сами по себе, а по отношению к нам, например когда мы говорим о хорошем урожае или о плохом урагане, подразумеваемые успех или неудача имеют непосредственное отношение к нам самим. Мы имеем в виду, что рассматриваемые вещи позволяют нам достичь наших целей или препятствуют этому. Когда вещи оцениваются как плохие или хорошие сами по себе, подразумеваемые успех или неудача относятся к ним самим. Мы имеем в виду, что они обретают качества, присущие их роду, благодаря собственному усилию и это усилие может быть более или менее успешным.

Сейчас я не поднимаю вопрос, правильно или ложно мнение греков, что в мире существуют естественные классы и что то, что мы называем собакой, является чем-то, пытающимся собакой стать. Как бы ни обернулось наше рассуждение, истинным будет либо это мнение (согласно которому собаки могут быть плохими или хорошими сами по себе), либо альтернативное, что идея собаки есть только способ классифицировать попадающиеся нам предметы, и в этом случае собаки могут быть плохими или хорошими только по отношению к нам самим. Меня же сейчас интересуют лишь хорошие и плохие произведения искусства. Итак, произведение искусства представляет собой деятельность определенного рода. Деятель пытается совершить что-то определенное, и в этой попытке он может преуспеть или потерпеть неудачу. Более того, эта попытка представляет собой осознанную деятельность: деятель не только пытается совершить что-то определенное, он кроме этого знает, что он пытается совершить, хотя в данном случае знание не обязательно предполагает способность описать, поскольку описание является обобщением, а обобщение представляет собой функцию интеллекта, в то время как сознание как таковое не предполагает существования интеллекта.

В силу всего этого произведение искусства может быть либо хорошим, либо плохим, а поскольку деятель непременно является сознательным деятелем, он с неизбежностью сознает, чего стоит его произведение. Точнее говоря, он сознает это настолько, насколько здраво его сознание в отношении данного произведения искусства, так как мы уже знаем (глава X, § 7), что существует такая вещь, как лживое или искаженное сознание.

От любой теории искусства, если она хочет быть принятой всерьез, следовало бы требовать, чтобы она показывала, как художник, преследуя свои художественные цели, определяет, успешно ли он это делает. Хорошо было бы, например, знать, может ли художник вести следующий внутренний монолог: «Что-то не нравится мне эта линия, попробуем-ка провести ее по другому... или так.... или так... Вот! Это годится». Теория, которая загоняет художественный опыт слишком глубоко, туда, где опыт уже не обладает характером знания, не может удовлетворить этому требованию. Она может только уклониться от него, отговариваясь, что в таких случаях художник действует не как художник, а как критик или даже (если критику искусства приравнивать к философии искусства) как философ. Однако такие речи никого не обманут. Постоянный пристальный и бдительный взгляд на собственную работу, ежеминутная оценка, успешен ли творческий процесс, не являются критической деятельностью, следующей за художественной работой и оценивающей ее, — это неотделимая часть самого художественного творчества. Человек, который в этом сомневается (если только у него вообще есть какие-либо основания для сомнений), смешивает, наверное, то, как работает худож-

ник, с тем, как действует начинающий ученик в художественной школе, который после нескольких минут работы вслепую дожидается учителя, чтобы тот показал, что же он на самом деле сделал. В действительности ученик художественной школы учится не столько писать, сколько наблюдать собственную работу, поднимать связанную с живописью психофизическую деятельность до уровня искусства, учится сознавать свою психофизическую деятельность, переводя ее таким образом с уровня психического опыта на уровень воображения.

Художник пытается выразить некую данную эмоцию. Выразить ее и выразить ее хорошо — это одно и то же. Выразить ее плохо — это не значит как-то ее все-таки выразить (например, выразить ее, но не *selon les règles*¹), это значит потерпеть в выражении неудачу. Плохое произведение искусства — это деятельность, в которой деятель пытается выразить данную эмоцию, но терпит неудачу. Таково принципиальное различие между плохим искусством и тем, что называют искусством по ошибке, тем, о чем мы говорили несколькими страницами раньше. В том, что по недоразумению называют искусством, не может быть неудачи с выражением эмоций, поскольку такая попытка вообще не предпринимается. В псевдоискусстве автор пытается (может быть, успешно, а может быть, нет) делать нечто совершенно другое.

Однако выражение эмоции совершенно то же самое, что и ее осознание. Плохое произведение искусства — это неудачная попытка осознать некую данную эмоцию, то, что Спиноза назвал неадекватной идеей аффекта. Итак, сознание, которому не удастся увидеть собственные эмоции, является сознанием лживым или искаженным. Его неудача (как и все другие неудачи) — это не простая слепота, не отказ что-либо делать. Это неправильная деятельность, деятельность ошибочная или неудавшаяся. Человек, попытавшийся осознать некую эмоцию и потерпевший неудачу, уже не пребывает в состоянии простого незнания или непричастности в отношении этой эмоции. Что-то он уже успел с ней сделать, однако это «что-то» нельзя назвать выражением. Он попытался обмануть свою эмоцию или уклониться от нее. Для того чтобы скрыть это от себя, либо сделают вид, что ощущаемая эмоция вовсе не та, либо же что ее ощущает кто-то другой. Эти два варианта отнюдь не исключают друг друга, так что на самом деле они зачастую сосуществуют параллельно и подкрепляют друг друга.

Если мы зададим вопрос, осознанны ли эти махинации, ответа на него не будет. Этот процесс происходит не в области, лежащей ниже сознания (здесь он, конечно, не мог бы происходить, поскольку в этом процессе замешано и сознание), но и не в сфере сознания (где он также не мог бы найти себе места, так как человек не может в буквальном

¹ согласно правилам (франц.).

смысле себе лгать, поскольку он сознает, где находится истина, и не может отрицать этого знания). Все это случается на границе, разделяющей психический уровень опыта и уровень сознания, а сам процесс представляет собой неправильное исполнение акта, преобразующего то, что имеет чисто психическую природу (впечатления), в то, что принадлежит сознанию (идеи).

Корруптированное сознание, по вине которого человеку не удастся выразить некую эмоцию, лишает его в то же время способности понять, смог ли он эту эмоцию выразить. По одной и той же причине он оказывается и плохим художником, и плохим судьей своему искусству. Человек, который способен создать плохое произведение искусства, именно поэтому лишен возможности осознать, что он сделал. С другой стороны, он не может в самом деле думать, что это хорошее произведение, не может думать, что ему удалось выразить себя, поскольку это неправда. Плохое искусство можно по ошибке принять за хорошее лишь в том случае, если человек имеет представление о том, что такое хорошее искусство. Однако представление о хорошем искусстве дано человеку лишь в той степени, в какой он знает, что значит обладать некорруптированным сознанием, а знание такого рода доступно лишь тому, кто и в самом деле им обладает. Неискренний разум именно в силу своей неискренности не может иметь об искренности никакого представления.

Однако нет такого человека, сознание которого может быть полностью корруптировано. Если бы это было так, его состояние было бы настолько хуже самого страшного нездоровья, насколько обладать всеми мыслимыми болезнями хуже, чем быть абсолютно здоровым. Такой человек страдал бы одновременно всеми возможными видами душевного расстройства, а уж эти душевные заболевания должны были повлечь за собой все мыслимые телесные недуги. Корруптированность сознания — это всегда частичные и временные пробелы в деятельности, которая в целом достаточно успешно выполняет свою задачу. Человек, которому в каком-то одном случае не удастся выразить себя, — это человек, вполне привыкший к успешному самовыражению и к сознанию этого успеха во множестве других случаев. Поэтому, сравнивая в памяти разные случаи самовыражения, он должен обладать способностью видеть свои неудачи. Именно это и происходит с любым художником, когда он говорит: «Эта линия не годится». Он помнит, каково ощущение успешного самовыражения, и в свете этого воспоминания он понимает, что попытка, воплощенная именно в этой линии, оказалась неудачной. Корруптированность сознания — это не сокрытый грех, не отдаленное бедствие, из тех что обрушиваются лишь на проклятых да на неудачников. Это постоянный опыт жизни любого художника, и такая жизнь представляет собой постоянную и в целом успешную борьбу с этим несчастьем. Однако такая борьба всегда предполагает вполне реальную

возможность поражения, и тогда известная коррумпированность становится укоренившейся.

То, что мы считаем определенными видами плохого искусства, — примеры именно такой укоренившейся коррумпированности сознания. Плохое искусство никогда не бывает результатом выражения того, что плохо само по себе, или того, что, может быть, невинно само по себе, но в конкретном обществе оно представляет собой то, о чем не принято говорить вслух. Каждый из нас испытывает такие эмоции, которые, если о них узнают наши ближние, заставят их в ужасе от нас отшатнуться, эмоции, которые, если о них узнаем мы сами, заставят нас бояться самих себя. Не выражение этих эмоций является плохим искусством. И не выражение ужаса, который они вызывают. Напротив, плохое искусство возникает в тех случаях, когда вместо того чтобы выражать эти эмоции, мы отказываемся от них, желая считать себя непричастными к тем эмоциям, которые нас ужасают, или считая себя слишком терпимыми, чтобы ужасаться.

Искусство — это не роскошь, и дурное искусство не такая вещь, которую мы можем себе позволить. Самопознание является основой всей жизни, выходящей за рамки чисто психического уровня опыта. Если сознанию не удастся благополучно справиться со своей работой, факты, которые оно предоставляет нашему интеллекту, — единственное, на чем он может основывать ткань мысли, — оказываются ложными с самого начала. Честное сознание дает интеллекту верный фундамент для его строительства, коррумпированное сознание вынуждает разум строить свои здания на песке. Ложь, которой коррумпированное сознание опутывает интеллект, — это такая ложь, которую сам он никогда не может распутать. Чем больше коррумпировано сознание, тем более отравленными оказываются колодцы истины. Интеллект уже не может построить ничего устойчивого. Моральные построения оказываются воздушными замками. Политические и экономические системы превращаются в паутину. Даже обычное душевное и физическое здоровье ставится под вопрос. И следует помнить, что коррумпированное сознание представляет собой синоним плохого искусства.

Я привожу эти печальные примеры не для того, чтобы повысить ответственность той малочисленной прослойки нашего общества, которая берет на себя смелость называть себя сословием художников. Это было бы абсурдно. Точно так же как существование общества основывается на честных отношениях между одним человеком и другим и охрана этой честности доверена не какому-то одному классу или учреждению, а всем и каждому, так и усилия, направленные на выражение эмоций, на преодоление коррумпированности нашего сознания, — это усилия, которые должны предприниматься не одними только специалистами, но и каждым, кто использует язык, где бы он его ни использовал. Каждое

высказывание и каждый жест — это произведение искусства. Для каждого из нас важно, чтобы в них, как бы мы ни обманывали окружающих, мы не лгали самим себе. Обманывая себя в этом деле, можно посеять в своей душе такие зерна, которые, если их потом не выколоть, могут вырасти в любой порок, любое душевное заболевание, любую глупость и болезнь. Плохое искусство, коррумпированное сознание — это истинный *radix malorum*².

² корень зла (лат.).

ХІІІ

ИСКУССТВО И ИСТИНА

§ 1. ВООБРАЖЕНИЕ И ИСТИНА

Если работу воображения спутать с игрой воображения, о которой говорилось в Книге I, то теория, приравнивающая искусство к воображению, будет, видимо, подразумевать, что художник представляет собой своего рода лжеца — искусного, изобретательного, интересного или даже, возможно, полезного, но тем не менее лжеца. С этой путаницей, впрочем, мы уже разобрались.

Если же воображение обоснованно описать, как это было сделано в § 4 главы VII, в качестве формы опыта, которая представляет реальное и нереальное в виде неразделимой амальгамы или раствора, из которого позже работа интеллекта сможет выкристаллизовать истину, то искусство-воображение будет обладать подлинной и важнейшей функцией в человеческой жизни. Эта функция будет аналогична той способности ученого, которая позволяет ему вжиться во множество возможных гипотез, которые позже эксперимент и наблюдения позволят ему отбросить или возвести в ранг теории. В этом плане делом искусства будет создание потенциально возможных миров, некоторые из которых позже мысль претворит в реальность или действие претворит в реальность

В таком взгляде на искусство будет достаточная доля правды, но он все еще не будет убедительным. В конце Книги I мы остались с двумя функциями, характеризующими подлинное искусство: одна — функция воображения, и другая — выразительная. Только что изложенный подход развивает первую функцию, но совершенно игнорирует вторую. При этом первая функция развивается таким образом, что вторая с самого начала лишается всяких прав. Воображение, занимающееся построением потенциально возможных миров, никогда не может быть одновременно и выражением эмоций. Что касается творчества воображения, выражающего данную эмоцию, оно не просто возможно, но даже необходимо. Его необходимость обусловлена самой эмоцией, поскольку это единственный путь для ее выражения.

Произведение искусства, создаваемое по данному поводу данным художником, создается не просто потому, что художник может его создать, а потому, что должен. Если мы скажем, что это произведение представляет собой одну из многих творческих возможностей, выбранную произвольно, мы скажем неправду. Он создает это произведение в опре-

деленный момент своей жизни, он не мог бы создать его в какой-либо другой момент, равно как не может создать именно в этот момент какое-либо другое произведение. Это утверждение обуславливается не тем, что его произведения образуют некую последовательность, в которой каждое зависит от предыдущего и предопределяет последующие. Это был бы очень поверхностный взгляд на историю искусства, независимо от того, в каком масштабе ее рассматривать. Дело в том, что каждое произведение создается для выражения эмоции, возникшей у художника именно в этот момент его жизни, и никакой другой. Его художественный путь безусловно является одним из факторов, приведших именно к этому эмоциональному состоянию, однако это лишь один из множества факторов.

Если то, что художник говорит по данному поводу, представляется единственным, что он может в такой ситуации сказать, если творческий акт, порождающий это высказывание, является актом сознания и поэтому актом мысли, из этого следует, что данное высказывание, далеко не равнодушное к различию между истиной и ложью, с неизбежностью представит собой необходимую попытку установить истину. В той степени, в какой это высказывание будет хорошим произведением искусства, оно окажется истинным высказыванием; его художественные достоинства и его истинность одно и то же.

Этот факт зачастую отрицается, однако отрицается он в результате недопонимания. Мы различаем две формы мысли — сознание и интеллект. Работа интеллекта направлена на выявление связей между вещами. Следовательно, интеллект, поскольку его истина — весьма специфический вид истины, а именно истина отношений, располагает и весьма специфическим методом ее осознания — методом аргументации или методом вывода. Сознание как таковое (а следовательно, и искусство как таковое), не будучи интеллектом, не может аргументировать и никогда не аргументирует. Оно не может сказать: «если это, значит то» или «если это, значит не то». Итак, если кто-нибудь думает (уж не знаю почему), что интеллект является единственно возможной формой мысли, он будет считать, что всякое явление, которое не содержит в себе аргументов, не может представлять собой какую-либо форму мысли и, следовательно, не может иметь никакого отношения к истине. Заметив, что искусство, как правило, не допускает полемики и рассуждений, он сделает вывод, что искусство не имеет ничего общего с истиной. В какой-то момент поэт скажет, что дама его сердца — олицетворение всех достоинств, но в другой момент он заявит, что ее сердце черно как ад. В одной строке он скажет, что мир — прекрасное место, но в другой — что мир представляет собой груды мусора, кучу навоза и скопление зловонных паров. Для интеллекта это несовместимо. Нам скажут, что дама не может быть в один момент олицетворением добродетели, а в другой — ищадием ада и поэтом человек, который говорит подобные вещи, что-

то выдумывает. Он не может говорить правду; должно быть, он имеет дело с видимостями, а не с реальностью, с эмоциями, а не с фактами¹.

Вряд ли стоит тратить время на опровержение этого довода, ссылаясь на то, что истинность в эмоциях все равно остается истинностью. Поэт, которому сегодня жизнь кажется отвратительной и который не стесняется заявить об этом вслух, не дает обязательств, что так же он будет относиться к жизни и завтра. Однако это не опровергает истины, что сегодняшняя жизнь его удручает. Его удрученность может быть просто эмоцией, но то, что он это испытывает, остается фактом. Отвращение к жизни может быть кажущимся, но факт его проявления представляет собой реальность. И от имени поэта можно ответить кому-то, кто утверждает, что дама не может быть вместе и привлекательно добродетельной и отталкивающе порочной или что мир не может быть вместе и кучей мусора и раем, что его оппонент, видимо, больше знает о логике, чем о дамах или о мире.

Искусство не безразлично к истине, по существу оно является изысканием истины. Только разыскиваемая истина — это не истина отношений, а истина индивидуального факта. Истины, открываемые искусством, — те единственные и законченные индивидуальности, которые в интеллектуальном плане становятся «понятиями», устанавливать или находить взаимосвязи между которыми уже дело интеллекта. Каждое из явлений (в том виде, как их открывает искусство) являет собой совершенно конкретное индивидуальное явление, в котором еще ничто не абстрагировано работой интеллекта. Каждое являет собой опыт, в котором еще не проведено различие между тем, что принадлежит мне, и тем, что принадлежит моему миру. Если переживание состоит в восхищении некоей дамой, то я, как поэт, не стал бы задаваться вопросом, происходит ли это по причине ее превосходства над всеми прочими дамами или же просто потому, что я сейчас в настроении повосхищаться. Я занимаюсь делом, очень далеким от решения подобных вопросов, я открываю явление такого рода, о котором, уже потом, можно будет их задавать. Если окажется, что на эти вопросы ответить нельзя, из этого не будет следовать, что вещи, о которых заданы эти вопросы, были неправильно увидены.

§ 2. ИСКУССТВО КАК ТЕОРИЯ И ИСКУССТВО КАК ПРАКТИКА

Искусство — это знание, знание индивидуального. По этой причине его нельзя считать чисто «теоретической» деятельностью, в отличие от деятельности «практической». Различие между теоретической и прак-

¹ Здесь я не столько критикую кого-то, сколько каюсь в своих собственных юношеских глупостях. См. *Outline of Philosophy of Art* (1925), p. 23; *Saeculum Mentis* (1924), p. 59—60.

тической деятельностью имеет, разумеется, некоторый смысл, однако его нельзя применять без разбора. Мы привыкли применять это различие, привыкли к тому, что оно имеет смысл в тех случаях, когда мы рассматриваем отношения между нами и нашим окружением. Деятельность, которая производит изменения в нас самих, но никак не меняет нашего окружения, мы называем теоретической, ту же деятельность, которая меняет наше окружение, но никак не сказывается на нас, мы обычно называем практической. Однако существует множество случаев, в которых мы либо не замечаем границу между нами и нашим окружением, либо, если мы ее видим, то не обращаем на нее внимания.

Когда мы начинаем всерьез понимать проблемы морали, мы обнаруживаем, что они не имеют никакого отношения к тем изменениям, которые мы можем произвести в окружающем мире, сами оставаясь не изменившимися. Эти проблемы связаны с теми изменениями, которые происходят в нас самих. Так, вопрос, верну ли я одолженную книгу ее владельцу или же на все просьбы ее вернуть я буду отвечать, что никогда ее не видел, не порождает никаких серьезных моральных проблем. Как я поступлю, зависит в конечном счете от того, что я за человек. Однако вопрос, буду ли я при этом порядочным человеком или нет, затрагивает моральные проблемы самым решительным образом. Если я замечу в себе непорядочность и решу стать порядочным, я сталкиваюсь или собираюсь столкнуться с неподдельной моральной трудностью. Однако если я найду выход из затруднения, результатом будут не только изменения внутри меня самого. Это повлечет за собой изменения и в моем окружении, поскольку новый, обретенный мной характер породит действия, которые в известной мере изменят мой мир. Итак, мораль принадлежит к той области опыта, которая не является ни теоретической, ни практической, а объединяет в себе оба эти свойства. Это область теории, поскольку деятельность частично состоит в исследовании самого себя, не просто в совершении поступков, а в размышлении о том, что мы совершаем. Но это и область практики, поскольку наша деятельность не ограничивается мышлением, а продолжается и в практической реализации наших мыслей.

В случае искусства различие между теорией и практикой или между мыслью и действием еще не оставлено, как это было в случае с любой моралью, заслуживающей этого названия (сейчас я не буду говорить о той мелкой морали, которая часто узурпирует ее), это различие еще даже не замечено. Подобное различие предстает перед нами лишь тогда, когда благодаря абстрагирующей работе интеллекта мы научаемся рассекать любой опыт на две части — одну, принадлежащую «субъекту», и другую, принадлежащую «объекту». То индивидуальное, знание чего представляет собой искусство, являет собой конкретную ситуацию, в которой мы оказываемся. Мы сознаем ситуацию как нашу ситуацию, а себя сознаем вовлеченными в нее. Другие люди тоже могут быть вовле-

чены в эту ситуацию, но и они, как и мы сами, представлены в нашем сознании лишь как ее факторы, а не как личности, которые за ее пределами имеют свою собственную личную жизнь.

Поскольку художественное сознание (то есть сознание как таковое) не проводит границы между собой и своим миром, поскольку этот мир предстает в сознании просто как то, что переживается здесь и сейчас, а само сознание предстает простым фактом, что здесь и сейчас что-то переживается, различительная деятельность художественного сознания не может быть названа ни теоретической, ни практической. Нельзя о человеке сказать, что он действует теоретически или практически, если он не осмысляет свои действия в том или ином плане. Стороннему наблюдателю представляется, что художник действует сразу и теоретически и практически, самому художнику кажется, что он не делает ни того ни другого, поскольку каждый из путей предлагает различие, которое он как художник никогда не проводит. Все, что остается делать нам, эстетикам-теоретикам, это распознать те черты в его деятельности, которые следует назвать теоретическими, и те, что следует назвать практическими, но в то же время не утратить понимания, что для него подобных различий не существует.

Теоретически художник является человеком, стремящимся познать себя, познать свои эмоции. Это означает и познание собственного мира, то есть видимого и слышимого и т. п., — того, что в совокупности образует общий опыт воображения. Эти две стороны знания представляют для него одно знание, поскольку видимое и слышимое погружены для него в эмоции, с которыми он их воспринимает: они представляют собой язык, на котором данная эмоция высказывает себя в его сознании. Его мир — это его язык. То, что он говорит, он говорит о себе; видение воображения — это его самопознание.

Однако такое самопознание оказывается и самостановлением. Вначале художник представляет собой чисто психическое, является обладателем чисто психических ощущений или впечатлений. Акт познания самого себя — это акт преобразования впечатлений в идеи, акт поднятия самого себя с уровня чисто психического на уровень сознания. Познание собственных эмоций — это овладение эмоциями, утверждение себя как их хозяина. Человек, и это верно, еще не достиг мира морали, однако уже сделал принципиально важный шаг вперед в направлении к нему. Он научился собственными силами овладевать новым набором умственных способностей. Это достижение, которое должно быть изучено первым, если позже человек собирается собственными силами овладеть умственными способностями, которые приблизят его к моральному идеалу.

Более того, познание этого нового мира является также и созданием нового мира, который человек стремится познать. Мир, который он стремится познать — это мир, состоящий из языка, мир, где все обладает

способностью выражать эмоции. Этот мир настолько выразителен и значителен, насколько это удалось сделать человеку, Разумеется, этот мир не делается «из ничего». Человек не Бог, а всего лишь конечный разум, причем находящийся на очень примитивной стадии развития своих возможностей. Свой мир он строит «из» того, что представлено ему на еще более примитивной стадии чисто психического опыта, — из цветов, звуков и т. д. Я знаю, что многие читатели, храня верность некоторым модным сейчас ответвлениям метафизики, не захотят с этим согласиться. Могло бы показаться полезным рассмотреть их доводы (которые мне хорошо знакомы) и опровергнуть их (что будет очень легко сделать). Однако этим я заниматься не буду. Я пишу не для того, чтобы обращать людей в свою веру, а для того чтобы высказать свои мысли. Если кто-то из читателей полагает, что ему лучше известен обсуждаемый предмет, я бы предпочел, чтобы он работал над собственной линией мысли, а не насиловал себя, пытаясь принять мои взгляды.

Вернемся к сказанному. Эстетический опыт, если взглянуть не него с той точки зрения, где мы различаем теоретическую и практическую деятельность, обладает признаками обоего рода. Это познание и самого себя, и собственного мира, причем эти два рода знания и познания еще не разделены, так что «я» выражается в мире, состоящем из языка, значение которого представляет собой эмоциональный опыт, составляющий само «я», и, кроме того, «я» состоит из эмоций, которые можно познать только выраженными на языке, который и является миром. Это и созидание своего «я» и своего мира, где «я», будучи психикой, перестраивается в виде сознания, где мир, будучи неосознанными чувствами, перестраивается в виде языка, то есть чувств, преобразованных в воображение и заряженных эмоциональной значимостью. Шаг вперед в развитии опыта, ведущий от психического уровня к уровню сознания (а этот шаг представляет собой особое достижение искусства), является шагом вперед как в теории, так и в практике, хотя это всего один шаг, а не два. Примерно так движение по железной дороге в направлении какого-нибудь разъезда является движением, приближающим нас к обоим районам, куда ведут расходящиеся на станции линии. В сущности, это и движение к тому месту, где эти две линии снова встретятся.

§ 3. ИСКУССТВО И ИНТЕЛЛЕКТ

Искусство как таковое не содержит ничего, обязанного своим существованием интеллекту. Его сущность состоит в деятельности, посредством которой мы осознаем собственные эмоции. Итак, внутри нас существуют такие эмоции, которые мы еще не сознаем, — это эмоции на уровне психического опыта. Поэтому именно в чисто психическом опыте искусство находит ситуации для приложения своих сил, такие проблемы, решать которые именно его дело.

Может показаться, что это не только единственные проблемы, для решения которых существует искусство, но и вообще единственные проблемы, которые искусство может решать. Иначе говоря, может показаться, что психические эмоции — это единственные эмоции, которые может выражать искусство. Ведь все другие эмоции порождаются на тех уровнях опыта, которые подчинены сознанию и потому (как можно подумать) всегда находятся перед его взглядом. Может показаться, что, поскольку они рождены в свете сознания, они обладают и выражением, уготованным для них с самого момента рождения. Поэтому, казалось бы, нет никакой необходимости выражать их посредством произведений искусства.

Логическая цепочка этих аргументов ведет к тому, что ни одно произведение искусства (если это подлинное произведение искусства) не может содержать в себе того, что возникло в результате работы интеллекта. Это не равноценно тому, что я сказал в первой строке этого параграфа. Искусство как таковое может не содержать ничего, порожденного интеллектом, и все-таки определенные произведения искусства могут иметь дело с вещами, обязанными своим существованием интеллекту, — не потому, что это произведения искусства, а потому, что это произведения искусства особого рода, потому, что они выражают особые эмоции, а именно, эмоции, возникающие только как эмоциональный заряд интеллектуальной деятельности.

Итак, мы оказываемся на распутье. Либо материал произведения искусства (то есть эмоции, которые в нем выражаются) берется исключительно с психического уровня опыта, поскольку это единственный уровень, на котором существует неосознанный опыт, либо же произведение искусства может также включать элементы других уровней, но это будет значить, что другие уровни тоже содержат элементы, которые мы не сознаем, пока не нашли подходящего для них выражения.

Если эту альтернативу рассматривать в свете вопроса, какие эмоции выражает то или иное конкретное произведение искусства, то вряд ли, я думаю, можно будет сомневаться, что правильным окажется второй ответ. Если мы рассмотрим практически любое произведение искусства и подумаем, какие же эмоции оно выражает, то обнаружим, что почти наверняка оно включает, и не на последнем месте, эмоции интеллекта, эмоции, которые может испытывать лишь разумное существо и которые ощущаются лишь потому, что это существо определенным образом использует свой интеллект. Это эмоциональный заряд, сопутствующий не просто психическому опыту и не только опыту на уровне простого сознания, но сопровождающий интеллектуальный опыт мысли в более узком смысле этого слова.

И это, если подумать, оказывается неизбежным. Ибо если даже определенная эмоция одарена при рождении подходящим собственным выражением, это будет лишь фигуральным объяснением, что в этом слу-

чае работа выражения уже совершенна, и если она совершенна, то не без участия художественного сознания. И всякая эмоция, если она не рождается в сорочке собственного выражения, по крайней мере перерождается в таком виде по случаю второго рождения в виде идеи. Поскольку эмоциональная жизнь на сознательном и интеллектуальном уровнях опыта несравненно богаче, чем жизнь чисто психического уровня, постольку (глава XI, § 3) вполне естественно ожидать, что свой материал произведения искусства будут черпать из сферы эмоций, сопутствующих именно этим более высоким уровням.

Так, например, Ромео и Джульетта образуют завязку пьесы не потому, что это два организма, испытывающих половое влечение друг к другу, пусть даже оно будет очень сильным, и не потому, что это два человеческих существа, ощущающих это влечение и сознающих его, а потому, что их любовь вплетена в ткань сложной общественной и политической ситуации и гибнет в конце концов под давлением, которое оказывает на нее эта ситуация. Эмоции, переживаемые Шекспиром и выраженные в пьесе, — это не эмоции, возникающие просто в результате полового влечения, и не эмоции сочувствия этому влечению. Это эмоции, вырастающие из его (интеллектуального) осмысления тех путей, на которых страсть может переплестись с общественными и политическими событиями. Точно так же Шекспир (да и мы с вами) смотрим на Лира не просто как на старика, страдающего от голода и холода, а как на отца, переживающего все эти тяготы от рук своих дочерей. Не будь идеала семьи, интеллектуально осмысленного как принцип общественной морали, трагедия о короле Лире не могла бы существовать. Таким образом, эмоции, выражаемые в этих пьесах, произрастают из таких ситуаций, которые не смогли бы их породить, если бы не были интеллектуально постигнуты.

Поэт, выражающий в стихах человеческий опыт, не подвергает его первоначальной очистке, не отсекает интеллектуальные элементы, чтобы в поэзии выразить уже чисто эмоциональный остаток. Поэт и самую мысль растворяет в эмоции: он думает определенным образом, а потом выражает, каково оно — так думать. Данте, например, растворил томизм в своей поэме и выразил, каково ощущать себя томистом². Шелли, вложив в уста Земли слова: «Я вращаюсь под пирамидой ночи», — выразил, что может ощущать последователь Коперника. Джон Донн (кстати, именно поэтому он оказался столь созвучен нам в течение последних двадцати-тридцати лет) выразил, что значит жить в мире пошатнувшихся идеалов, *dissecta membra*³ систем жизни и мысли, в мире, где и сама

² Можно украсить и каким-нибудь другим ярлыком (не исключительно томизма) его философию.

³ *разбросанных членов* — аллюзия к Горацию (Сатиры. Кн. I, сатира 4, ст. 62 // *Квинт Гораций Флакк. Собр. соч.* / Пер. М. Дмитриева. СПб., 1993. С. 226).

интеллектуальная деятельность, соответственно, рассыпается в мимолетных проблесках мысли, соотносимых друг с другом только отсутствием всякой логической связи, в мире, где господствующий эмоциональный тон мысли то же самое ощущение неуверенности. Эти краски поэт снова и снова выражает в своих стихотворениях, например в стихотворении «Стекло», и даже в форме морального принципа, восхваляя в своих стихах непостоянство. М-р Элиот, один из величайших поэтов нашего века, выразил свои (и не только свои) представления о закате нашей цивилизации, проявляющиеся вовне как разрушение общественного здания, а внутри — как иссыхание эмоциональных родников жизни.

Я не говорю, что у каждого поэта своя философская система и что его поэзия представляет собой изложение этой системы. Однако я отказываюсь от такого заявления не столько потому, что оно будет ложным, сколько потому, что оно может ввести в заблуждение. Большая часть людей думает, что философская система представляет собой собрание разных доктрин, придуманных каким-то философом в попытке свести весь свой опыт к общим формулам. Не думаю, что на свете существуют такие системы. В работах известных мне философов я не нахожу ничего подобного. Скорее, философия похожа на попытки думать яснее и последовательнее современников, хотя и способами, более или менее соответствующими общим традициям.

Поэты придерживаются тех же традиций, и выражают свои мысли в поэзии. Но как же тогда поэтическое выражение мысли отличается от выражения философского? Различие кроется не в том факте (если это факт), что поэт пишет или говорит стихами, а философ прозой. В свое время философы тоже писали стихами, но не становились от этого поэтами; наделенные богатым воображением художники зачастую писали в прозе и тем не менее оставались поэтами. Дело здесь и не в предполагаемом различии между «эмоциональным использованием языка» и его «научным использованием». Из предыдущих глав мы знаем, что все подобные различия представляют собой химеру. Дело вовсе не в различии между языком, выражающим эмоции, и языком, выражающим мысль, — всякий язык выражает эмоции. Дело и не в том, что язык в своей изначальной форме выражает эмоции сознания, а интеллектуализированный язык выражает эмоции интеллекта, — как мы уже видели, над поэтом не довлеет никаких запретов на выражение эмоций интеллекта. Напротив, именно такие эмоции он обычно и выражает.

Мы не приблизимся к удовлетворительному решению, если сочтем, что поэт просто воображает себя осмысливающим различные представления, которые, если бы он был философом, он бы просто принял или отверг. Разумеется, бывали и такие люди, называвшиеся художниками, которые вставали в театральную позу философов, делая вид, что они размышляют над идеями, которые они на самом деле и не понимали. Однако это не были подлинные художники. Они принадлежали не к

эстетическому миру опыта воображения, а к псевдоэстетическому миру развлекательной игры. Данте совершенно честно следовал Фоме Аквинскому, так же как Шелли — Копернику. И это дело именно философа — гипотетически осмысливать, временно принимая «лишь ради спора», то есть для выяснения характера и структуры, те взгляды, которые он не обязан ни принимать, ни отвергать.

Более обещающий метод дифференциации может отличить изложение от спора как статический и динамический аспекты мысли. Дело самого святого Фомы заключалось не в отстаивании томизма, а в том, чтобы к нему прийти, — в том, чтобы создать доводы, цель которых состояла в критике других философских взглядов, и с помощью этой критики прийти самому и привести своих читателей к тому, что, как он надеялся, будет удовлетворительным решением. С тех пор как Пифагор (или так только говорят) придумал слово *философия*, желая определить философа не как человека, обладающего мудростью, а как человека, стремящегося к мудрости, многие философы осознали, что их дело заключается не в том, чтобы придерживаться тех или иных взглядов, а в стремлении к каким-то учениям, которые еще не достигнуты, в борьбе и работе разума, а не в обладании плодами такой борьбы. То, что подлинный философ (в отличие от преподавателя философии, просто натаскивающего к экзаменам) пытается выразить в своих текстах, — это его переживания, которые он испытывает в ходе этой борьбы, где разнообразные теории и системы являются всего лишь обстоятельствами его опасного путешествия. Поэт, наверное, не обладает такой динамикой мышления. Он, так сказать, уже вооружен определенными представлениями и выражает ощущения, связанные с их обладанием. Теперь поэзия (если это поэзия мыслящего человека и обращена к мыслящей аудитории) может быть описана как выражение интеллектуальных эмоций, сопровождающих определенное мышление. В свою очередь философию можно будет определить как интеллектуальные эмоции, сопутствующие попыткам мыслить лучше.

Я не знаю, как еще можно разграничить эти два явления, принадлежащие к общему роду литературного сочинения, если только не подменять философию псевдофилософией (или поэзию псевдопоэзией) и не использовать различий, ложность которых уже показана. Однако и сформулированное мной различие — я буду настаивать — представляется произвольным и сомнительным. Я не вижу оснований, почему интеллектуальный опыт широкого пропагандирования или осуждения философских взглядов не может предоставить поэту материал, не менее плодотворный, чем простое следование им. Кроме того, я уверен, что философ, выражающий опыт развития собственных взглядов, но не разъясняющий себе и читателям, какие же взгляды он развивает, сделает только половину своей работы. Похоже, что в результате различие между философскими текстами (то, что я говорю, в равной степени применимо к

историческим и научным текстам) и поэтической или художественной работой либо вообще иллюзорно, либо же применимо только к различию между плохой философией и хорошей поэзией, хорошей философией и плохой поэзией или плохой философией и плохой поэзией. Хорошая философия и хорошая поэзия — это не два различных вида творчества, а один, сиречь просто хорошее творчество. В том, насколько каждый из этих видов хорош, он сходится в плане стиля и литературной формы с другим. В предельном случае, когда каждый из этих видов творчества будет таков, каким должен быть, обсуждаемое нами различие сотрется совсем.

Все это кажется парадоксальным лишь потому, что мы унаследовали зловредную традицию конца XIX века, согласно которой художник чувствует себя в стороне от общих интересов, общей деятельности своего времени, чувствует себя членом некоего клана, чья единственная цель — искусство для искусства. Писатели, страдающие этим заблуждением (которое, как я показал в предыдущих главах, выросло из представления об искусстве как о развлечении), полагают, что существует художественное письмо, радикально отличающееся от нехудожественного, принятого учеными, философами и прочей публикой, не допущенной в этот клан. Однако если понять, что искусство и язык представляет собой одно и то же, это различие исчезнет. Не существует такой вещи, как нехудожественное письмо, если только не понимать под этим просто плохое письмо, и не может быть такой вещи, как художественное письмо, — есть только письмо.

Теперь применим наши выводы к практике. Мы привыкли думать, что писатель должен принадлежать к одному из двух классов. Либо это «чистый» писатель, имеющий только одну цель — писать как можно лучше, либо же это «прикладной» писатель (используем здесь давнее различие между чистой и прикладной наукой), имеющий цель выразить определенные мысли и стремящийся лишь описать их достаточно хорошо, чтобы их можно было понять, и не больше. Это различие должно со временем исчезнуть. Каждый из этих идеалов (если только литература имеет хоть какое-то будущее) должен оплодотворить свою противоположность. Ученый, историк, философ должны идти на обучение к литератору, стремясь писать так хорошо, как только можно. Литератор должен идти на обучение к людям науки и учиться излагать и развивать свой предмет, а не просто демонстрировать утонченный стиль. Предмет без стиля — варварство, стиль без предмета — дилетантизм. Искусство — предмет и стиль, соединенные воедино.

XIV

ХУДОЖНИК И ОБЩЕСТВО

§ 1. ОБЛЕЧЕНИЕ В ФОРМУ

Как мы уже видели, произведение искусства — это не материальная, доступная восприятию вещь, а деятельность художника, причем не деятельность его «тела» или чувственной природы, а деятельность его сознания. Все это порождает одну проблему, касающуюся отношения художника к своей аудитории.

Казалось бы, естественная часть работы художника состоит в передаче собственного опыта другим людям. Для того чтобы это делать, он должен обладать средствами общения, а эти средства представляют собой нечто материальное и осязаемое, доступное восприятию — расписанный холст, обработанный камень, исписанную бумагу и т. д.

Для технической теории искусства здесь все просто. Художник является художником постольку, поскольку ему удастся определенным образом повлиять на свою аудиторию. Расписанный холст или что-то ему подобное является средством, с помощью которого он достигает своей цели. Расписанный холст оказывается произведением искусства — произведением искусства как физически воспринимаемой вещью, заслуживающей такого названия благодаря способности производить на аудиторию желаемое воздействие. В результате отношения художника с его аудиторией оказываются принципиальным аспектом его существования как художника.

Согласно теории искусства, излагаемой в нашей книге, эти отношения с аудиторией кажутся на первый взгляд непринципиальными. Похоже, что они вообще исчезают из сферы искусства. Если же они все-таки сохраняются, то объясняется это не эстетическими соображениями, а факторами совершенно другого рода. Согласно нашей теории, искусство представляет собой выражение эмоций или язык. Язык как таковой не обязательно должен быть кому-то адресован. Следовательно, художник — это человек, который говорит или выражает себя, и его самовыражение ни в коей мере не зависит от сотрудничества с аудиторией и не требует его. В лучшем случае аудитория окажется состоящей из людей, которым художник позволяет слушать его речь. Удается ли кому-нибудь разобрать его высказывания, не имеет никакого отношения к тому факту, что он выразил свои эмоции и, следовательно, закончил работу, выполнение которой дает ему право называться художником.

Для того чтобы завершить все эти рассуждения, мы теперь должны спросить, почему же художник так старается (а в нормальных ситуациях

он безусловно готов ради этого на большие жертвы) вступить в связь с аудиторией. Его мотивы, *ex hypothesi*, вне эстетики: он стремится к этому не потому, что в противном случае его эстетический опыт будет неполон. Эти мотивы не обязательно должны быть всегда одни и те же. В некоторых случаях, как моральное существо, он желает, чтобы и другие люди разделили с ним опыт, который он сам считает весьма ценным, в других ему нужно просто добывать себе пропитание. Иначе говоря, в отношениях к аудитории он выступает либо как миссионер, либо как продавец, сбывающий эстетический опыт.

Такие взгляды можно счесть неотъемлемыми от теории искусства как выражения. На самом же деле они противоречат нашей теории, являясь пережитком теории технической. То, что художник раздает как миссионер или продает как коммерсант, — это не эстетический опыт, а определенные материальные и ощутимые вещи: расписанные холсты, обработанные камни и т. п. Все эти вещи даются и берутся, поскольку обладают способностью возбуждать в воспринимающем их человеке определенные эстетические переживания. Далее, предполагается, что никаким другим путем получатель не может воспринять эти переживания. Эти вещи являются, так сказать, средствами, причем необходимыми средствами, для его приобщения к этому опыту. Все изложенное представляет собой техническую теорию искусства.

На самом деле мы одновременно принимаем две разные теории эстетического опыта — одну для художника и другую для аудитории. Мы предполагаем, что сам по себе эстетический опыт в обоих случаях является чисто внутренним переживанием, происходящим только в уме испытывающего его человека. Однако предполагается, что это внутреннее переживание состоит в двояких отношениях с чем-то внешним, материальным. (а) Для художника внутреннее переживание может быть воплощено или преобразовано в физически ощутимый объект, хотя никаких причин для этого, которые были бы неотъемлемы от творчества, выявить не удалось. (б) Для аудитории имеет место обратный процесс: вначале приходит внешний опыт, который преобразуется во внутренний, являющийся эстетическим переживанием. Однако если связь между внешним и внутренним столь случайна и произвольна в случае (а), то как она может стать необходимой в случае (б)? Если для художника материальное и ощутимое «произведение искусства» не представляется необходимым, почему должна появиться необходимость в нем для аудитории? Если оно никоим образом не может быть полезно одному, почему же оно должно каким-то образом быть полезным другой? И, наконец, самый серьезный довод. Если эстетический опыт художника представляет собой нечто совершенно независимое от таких внешних вещей и если аналогичный опыт аудитории представляет собой нечто зависящее от них и возникающее в результате их созерцания, то как же в этих двух случаях может

иметь место один и тот же опыт, откуда же берется возможность для какого-либо общения?

Представления об отношениях художника с аудиторией, изложенные в этом параграфе, объединяют техническую теорию искусства (когда речь идет об аудитории) с нетехнической теорией или теорией выражения (когда речь идет о художнике) и поэтому содержат внутренние противоречия. Однако ошибка лежит еще глубже. Если бы в случае с художником был полностью осознан смысл теории выражения, не было бы никакой необходимости отступать к технической теории в обсуждении его отношений с аудиторией. Итак, наша первая проблема касается художника. Мы должны спросить, каковы отношения между эстетическим опытом художника и расписанными холстами, предметами, высеченными из камня, и т. п., если, согласно изложенным и раскритикованным здесь взглядам, он «воплощает» их.

§ 2. СОЗДАНИЕ КАРТИНЫ И ЕЕ СОЗЕРЦАНИЕ

Художник, сажающийся перед натурой и начинающий ее писать, обычно, подобно любому человеку, взявшемуся за любое дело, руководствуется многими перемешанными между собой побуждениями. Если он не может дать короткий и простой ответ на вопрос, почему он изображает именно этот объект, объясняется это не тем, что он не привык философствовать, не способен анализировать собственные поступки. Это потому, что на такой вопрос не существует короткого и простого ответа. Для того чтобы получить ответ на этот вопрос, мы должны сформулировать его гораздо более конкретно. Мы не спрашиваем, что заставило его заниматься живописью и не позволяет бросить это дело. Мы просто признаем, что он художник. Мы не спрашиваем, почему он выбрал именно эту натуру, — мы признаем его выбор. Мы не спрашиваем, что он собирается сделать со своим эскизом, когда его закончит, — мы признаем, что до завершения работы он и сам этого не знает. Мы не спрашиваем, испытывает ли он эстетические переживания, когда смотрит на натуру, — мы предполагаем, что иначе он не стал бы ее изображать. Мы спросим лишь о природе той связи, что существует между фактом эстетического переживания от созерцания природы и фактом изображения этой природы. Следовательно, наш вопрос формулируется так: «Изображаете ли вы этот предмет для того, чтобы дать возможность другим людям (да и самому себе в будущем) испытать то эстетическое переживание, которое и без всякой живописи вы получаете от созерцания этого предмета, или же вы пишете его изображение потому, что сам эстетический опыт развивается и определяется в вашем сознании только в процессе писания картины?»

Любой художник, способный понять значение нашего вопроса, решительно ответит: «Разумеется, второе». Если он окажется разговорчи-

вым, то, может быть, и продолжит: «Вещи изображают для того, чтобы их рассмотреть. Люди, не занимающиеся живописью, этому, естественно, не поверят — это будет для них слишком унижительно. Им приятнее воображать, что всякий, или, по крайней мере, всякий, кто подобно им обладает вкусом и образованностью, видит ровно столько же, сколько и художник, только художник обладает техническими возможностями для изображения того, что видит. Однако это чепуха. Разумеется, до того, как приступить к картине, вы что-то видите в вашей натуре (хотя трудно сказать, что из этого видит тот, кто не является художником) и именно это, без сомнения, толкает вас к работе. Однако лишь человек, имеющий опыт художника, причем хорошего художника, может понять, как это мало по сравнению с тем, что вы увидите по мере создания картины. Разумеется, если вы плохой художник, этого не произойдет. Между вами и натурой втиснется ваша мазня, и вы сможете видеть только пачкотню, выходящую из-под вашей кисти. Однако хороший художник — и это вам скажет любой хороший художник — изображает вещи именно потому, что пока он их не напишет, он еще не знает, на что они похожи».

Прежде чем отвергнуть эти слова как проявление обычного профессионального снобизма, мы должны понять, что, когда художник говорит о *видении*, он подразумевает не просто зрительные ощущения. Он не думает, что благодаря занятиям живописью обостряется зрение. В его словаре *видение* соответствует не ощущению, а знанию. Оно означает фиксирование того, что видишь. Далее, этот акт познания, о котором он говорит, включает в себя многое из того, что увидеть нельзя. Он включает знание об «осознательных ценностях», о материальных очертаниях предметов, об их относительных расстояниях и о других пространственных фактах, которые можно чувственно воспринять только посредством мускульного движения. Сюда входит и знание о таких вещах, как тепло и холод, шум и тишина. Иначе говоря, это всеобъемлющее знание того рода, который в § 6 главы VIII я назвал общим опытом воображения.

Итак, речь нашего художника сводится к следующему. Произведение живописи создается не в результате вторичного акта деятельности, к которому обращаются, когда эстетическая деятельность достигла завершения, уже из внеэстетических целей. Точно так же, картина не является результатом деятельности, предшествующей эстетической в качестве средства для получения эстетического переживания. Картина является плодом деятельности, которая так или иначе связана с развитием самого эстетического переживания. Эти две деятельности не идентичны: художник разводит эти понятия под соответствующими названиями «писание» и «видение». Однако эти деятельности связаны между собой таким образом, что, если верить художнику, каждое является условием для существования другого. Лишь художник, который пишет хорошо, может хорошо видеть, и наоборот (с чем он согласится так же охотно): лишь человек, который хорошо видит, может преуспеть в живописи. Нет ника-

кого разговора о «воплощении» внутреннего опыта, который завершен в себе и благодаря самому себе. Существует два переживания: внутреннее — опыт воображения, называемый видением, и внешнее, физическое, называемое живописью. В жизни художника эти переживания неразрывны и образуют единый и неделимый опыт, опыт, который можно назвать живописью на основе воображения.

§ 3. МАТЕРИАЛЬНОЕ «ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА»

В предыдущем параграфе мы выслушали исповедь художника, чье отношение к содружеству между внутренним эстетическим опытом и внешней работой живописи мной (и вряд ли стоит это доказывать) не выдуманно. Теперь подумаем, как можно соотнести эту исповедь с общей теорией искусства, излагаемой в этой книге.

В главе VII было сказано, что произведение искусства в подлинном смысле не артефакт, материальный и осязаемый предмет, изготовленный художником. Произведение искусства — нечто существующее исключительно в голове художника, порождение его воображения, причем не только его зрительного или слухового воображения, а всеобщего опыта воображения. Из этого следует, что написанная картина не является произведением искусства в истинном смысле этих слов. Надеюсь, что все мои читатели были достаточно внимательны, чтобы не подумать, что в предыдущем параграфе я забыл о своей доктрине или отказался от нее. Утверждалось не то, что произведение живописи является произведением искусства, каковое было бы равноценно утверждению, что эстетическая деятельность художника представляет собой лишь написание картины, а то, что создание картины в каком-то очень важном плане связано с эстетической деятельностью, то есть с созиданием опыта воображения, который и является произведением искусства. Теперь же мы задаемся вопросом, должна ли, по нашей теории, обязательно существовать такая связь.

На этот вопрос можно ответить только в свете общей теории воображения и языка. В Книге II утверждалось, что между разными «уровнями» опыта существует глубокое различие, и два из них были названы соответственно уровнем психики и уровнем сознания. Было сказано, что каждый уровень предполагает наличие уровня, лежащего ниже, причем не в том смысле, что по достижении высшего уровня низший оставляет-ся, а в том, что низший уровень соотносится с высшим примерно так, как материал соотносится с чем-то, сделанным из него путем наложения на него формы. Таким образом, высший уровень содержит в себе низший в качестве материала, а особые принципы высшего уровня оказываются формой, в соответствии с которой организуется этот материал. В результате такой перестройки низший уровень определенным образом видоиз-

меняется. Например, переход с психического уровня на уровень сознания влечет за собой превращение впечатлений, являющихся элементами, из которых состоит низший уровень, в идеи, или (что то же самое) превращение чувственного опыта в опыт воображения. Превращение впечатлений в идеи или ощущений в воображение происходит в результате деятельности осознания или сознания¹.

Если все это верно, то без впечатлений не может существовать никаких идей, поскольку каждая идея является впечатлением, которое работа сознания преобразовала в идею. Впечатление из которого «выводится» (по словам Юма) идея, не просто давнее впечатление, которое с течением времени преобразовалось в идею, — это сиюминутное впечатление, поднятое до уровня идеи благодаря работе сознания. Всегда, когда налицо есть идея или опыт воображения, существуют также и следующие элементы: (1) впечатление или чувственный опыт, соответствующий этой идее; (2) акт сознания, преобразующий это впечатление в идею. Когда говорится, что впечатление соответствует идее, имеется в виду, что перед нами впечатление, которое работа сознания преобразует именно в эту идею, а не в какую-нибудь другую.

Таким образом, мы пришли к определенному результату. Всякий опыт воображения — это чувственный опыт, поднятый до уровня воображения благодаря акту сознания. Говоря иначе, всякий опыт воображения — это чувственный опыт совместно с его осознанием. Далее. Эстетический опыт — это опыт воображения. Он полностью и безраздельно принадлежит сфере воображения, не содержит в себе никаких элементов, которые не относились бы к воображению, и единственная сила, которая может породить эстетический опыт, — это сила сознания индивида. Однако эстетический опыт не рождается из ничего. Будучи опытом воображения, он предполагает наличие соответственного чувственного опыта. Это не значит, что эстетический опыт просто следует за опытом чувственным. Он возникает благодаря акту, который созидает его из чувственного опыта. Чувственный опыт не обязательно должен существовать заранее. Он может возникать, так сказать, перед глазами сознания, так что обретет бытие одновременно с превращением в воображение. Однако всегда существует различие между тем, что преобразовывает (сознанием), тем, что преобразовывается (ощущением), и тем, во что оно преобразуется (воображением).

Преобразованный или чувственный элемент в эстетическом опыте — это так называемый внешний элемент. В рассматриваемом случае это психофизическая деятельность художника, связанная с процессом живописи, его зрительные ощущения от цветов и формы предметов, ощущения от движений, когда он манипулирует кистью, видимые очертания пятен краски, которые кисть оставляет на холсте, — короче говоря, об-

¹ Обо всем этом см. главу X, §§ 5, 6.

щий чувственный опыт (точнее, чувственно-эмоциональный опыт) человека, работающего за мольбертом. Если бы не существовал этот чувственный опыт, не существовало бы ничего, из чего сознание могло создать эстетический опыт, который можно было бы «воплотить», или «записать», или «выразить» в написанной картине. Однако этот чувственный опыт, хотя и существует в действительности, никогда не существует сам по себе. Каждый его элемент возникает под взглядом сознания художника или, точнее, это происходит в той степени, в какой наш художник — хороший художник. Лишь плохие художники пишут, не сознавая, что они делают. Следовательно, каждый элемент чувственного опыта преобразуется в опыт воображения при самом своем рождении. И тем не менее, внимательный взгляд всегда сможет провести границу между опытом воображения и чувственным опытом и отметить, что *nihil est in imaginatione quod non fuerit in sensu*².

А как понимать случай, когда человек смотрит на предмет, но не стремится его изобразить? Он также располагает эстетическим опытом, поскольку его впечатления благодаря деятельности воображения преобразуются в идеи. Однако наш художник имеет полное право утверждать, что такой опыт значительно беднее, чем опыт человека, который изобразил этот предмет. Чувственные элементы, вовлеченные в процесс смотрения, даже если это смотрение сопровождается улыбкой удовольствия, жестами и т. п., гораздо более скудны, не так четко организованы в своем единении, чем чувственные элементы, связанные с процессом живописи. Если вы хотите больше получить из вашего опыта, вы должны больше в него вложить. Художник вкладывает в свое видение предмета значительно больше, чем человек, который просто смотрит на этот предмет. Кроме того, художник вкладывает в свой опыт всю сознательно выполняемую деятельность живописца. Естественно, что и получить из этого опыта художник может значительно больше. Эта добавка составляет существенную часть того, что он «воплощает» или «записывает» в своей картине, — он отражает в ней не просто опыт смотрения на предмет, а гораздо более богатый, в некоторых отношениях совершенно новый опыт смотрения на предмет и одновременного изображения этого предмета.

§ 4. АУДИТОРИЯ КАК ПОНИМАЮЩИЙ ПАРТНЕР

Что имеется в виду, когда говорят, что художник «записывает» в своей картине ощущения, которые он испытывал при ее создании? Именно с этим вопросом мы подойдем к проблеме аудитории, поскольку аудитория состоит из всех и каждого, для кого такая запись представляет ценность.

² в воображении нет ничего такого, что бы не присутствовало в чувствах (лат.).

Имеется в виду, что картина, когда на нее смотрит кто-то посторонний или сам художник впоследствии, возбуждает в нем (мы не задаемся вопросом как) чувственно-эмоциональные или психические переживания, которые, поднимаясь из сферы впечатлений к уровню идей сознания зрителя, преобразуются в общий опыт воображения, идентичный опыту воображения художника. Этот зрительский опыт не повторяет относительно бедный опыт человека, который просто смотрит на предмет; он повторяет значительно более богатый и высокоорганизованный опыт человека, который не только смотрел на предмет, но и создавал его изображение.

Вот почему, как многие замечали, мы «видим больше» в действительно хорошем изображении данного предмета, чем в самом предмете. Вот почему многие предпочитают то, что называется «натурой» или «реальной жизнью», прекраснейшим картинам, поскольку они предпочитают, чтобы не было показано слишком много. Таким образом они удерживают собственные впечатления на более низком, более приемлемом уровне, на котором уже сами могут украсить видимое собственными симпатиями и антипатиями, фантазиями и эмоцией, не имеющими непосредственной связи с предметом. Великий портретист за то время, пока изображает позирующего, напряженно впитывает все впечатления и преобразует их в картину воображения. Поэтому сквозь маску, которая может обмануть менее активного и настойчивого наблюдателя, художник может обнаружить в очертаниях рта или глаз, в повороте головы такие вещи, которые долго были скрыты. В таком ясновидении нет ничего мистического. Всякий судит о людях по впечатлениям, которые он получает, умноженным на собственную способность сознавать эти впечатления, а художник — это человек, для которого работа всей жизни состоит именно в этом деле. Удивлять должно то, что удастся это сравнительно небольшому числу художников. Возможно, это объясняется тем, что люди не любят такой правды и художники подчиняются их требованию того, что называется хорошим сходством, картин, которые не открывают ничего нового, а лишь напоминают то, что люди уже чувствовали в присутствии портретируемого.

Откуда мы знаем, что опыт воображения, который зритель благодаря работе собственного сознания составляет из ощущений, взятых из картины, «повторяет» переживания художника в процессе создания картины или «идентичен» этим переживаниям? Этот вопрос мы уже поднимали, когда говорили о языке в целом (глава XI, § 5). Ответили мы словами, что абсолютная уверенность невозможна. Единственное подтверждение заключается в «эмпирической и относительной убежденности, постепенно крепнущей по мере развития беседы и основывающейся на том факте, что ни одному из собеседников не кажется, что его партнер говорит чепуху». Тот же ответ будет справедлив и здесь. Мы никогда не

можем достичь абсолютной уверенности, что опыт воображения, который мы получаем от произведения искусства, идентичен опыту воображения художника. Если мы имеем дело с великим художником, можно не сомневаться, что мы улавливаем лишь частицу того, что есть в его картинах. Однако это применимо к любому случаю, когда мы слушаем, что человек говорит, или читаем то, что он пишет. Частичное и несовершенное понимание вовсе не то же самое, что полная неспособность понять.

Так, например, человек, читающий первую песнь *Inferno*³, может не иметь никакого представления о том, что Данте имел в виду, говоря о трех чудовищах. То ли это смертные грехи, то ли монархи, то ли что-то еще. Впрочем, и в этом затруднении он не полностью потеряет контакт с автором. Все равно он будет способен понять значительную часть песни — понять, то есть преобразовать за счет работы своего сознания из впечатлений в идеи. Причем он будет вполне уверен, что понимает все именно так, как Данте этого хотел. И даже образ трех чудовищ он сможет если не полностью, то хотя бы частично понять (что-то в нем останется в виде непреобразованных впечатлений). Он увидит, что этот образ отражает что-то ужасающее поэта, и сможет пережить в воображении этот ужас, хотя и не поймет, откуда он происходит.

Или возьмем пример (поскольку Дантов можно счесть недопустимым как аллегорический и потому неподходящий) из современной поэзии. Я не знаю, сколь многие из читателей стихотворения Элиота «Суини среди соловьев» имеет хоть малейшее представление, какую же в самом деле ситуацию описывает поэт. Я никогда не слышал и не читал никаких слов по этому поводу. Суини засыпает в ресторане, будучи смутно озадачен тем, что монастырь Иисусова Сердца, расположенный по соседству, напомнил ему о чем-то, что он не может вспомнить. Раненое Сердце и ждущая незамужняя женщина. Покуда он храпит в течение всей второй строфы, к нему подходит проститутка в испанском плаще и садится к нему на колени. В этот самый момент ему снится ответ. Это крик Агамемнона «О, я смертельно ранен в сердце!», смертельно раненного по возвращении домой своей неверной женой, покинутой им. Суини просыпается, потягивается и смеется (скинув девицу с колен), понимая, что в хитросплетении его мыслей незамужние монахини в своих капюшонах и незамужняя девица в испанском плаще, ждущая, как паук, своей добычи, олицетворяют Клитемнестру, неверную жену, опутавшую господина своим плащом («сетью смерти») и вонзившую в него нож.

Я напоминаю все это потому, что в течение многих лет получал наслаждение от этого стихотворения, не понимая, о чем оно рассказывает. Тем не менее, я понимал его достаточно хорошо, чтобы ценить его высочайшие достоинства. Хотелось бы верить, что маститый критик, полагаю-

³ «Ада» (итал.).

щий, что «жидкий помет» соловьев — это не их помет, а их песни, тоже высоко оценивает это стихотворение, причем не везде столь неосмысленно, как в этом примере⁴.

Опыт воображения, содержащийся в произведении искусства, — это не замкнутое целое. Ни к чему ставить вопрос так, будто человек может либо понять произведение (то есть полностью освоить его опыт), либо его не понять. Понимание всегда сложный процесс, состоящий из многих фаз, причем каждая фаза заканчивается в самой себе, но каждая ведет к следующей. Волевая и умная аудитория проникнет достаточно глубоко в этот комплекс, если произведение того заслуживает, чтобы извлечь из него что-то ценное. Однако не следует в таком случае говорить, что удалось понять «смысл» произведения, поскольку такой вещи вообще не существует. Доктрина о множественности смыслов, развернутая в применении к Священному Писанию святым Фомой Аквинским, весьма разумна. Как говорит он сам, единственный ее недостаток — что она не заходит достаточно глубоко. В той или иной форме эта доктрина справедлива и в применении к языку.

§ 5. АУДИТОРИЯ КАК СОТРУДНИК

Аудитория как понимающий партнер, пытающийся провести в собственном сознании точную реконструкцию опыта воображения художника, втянута в бесконечное предприятие. Такую реконструкцию можно провести только отчасти. Может показаться, что художник — что-то вроде трансцендентного гения и смысл его речей слишком глубок, чтобы аудитория из жалких смертных смогла усвоить его хоть сколько-нибудь полно. Склонный к зазнайству художник без сомнения именно так и будет истолковывать эту ситуацию. Однако возможна и другая интерпретация. Художник, создавая свое произведение, может принять к сведению ограниченные возможности своей аудитории. В подобном случае эти ограничения могут предстать не в виде границ, в пределах которых его произведение может быть понятым, а в виде условий, определяющих материал или смысл самого произведения. Если художник ощущает себя единым целым со своей аудиторией, это не будет означать снисходительности с его стороны. Просто своим делом он сочтет не выражение собственных частных эмоций, вне зависимости от того, испытывает ли их кто-то еще, а выражение тех эмоций, которые он разделяет со своей аудиторией. Он не будет вставать в позу мистагога, ведущего аудиторию по темным и сложным путям своего сознания, а выс-

⁴ И лишь через несколько дней после того, как я написал эти строки, я понял, что «в дымке Орион» — это заимствование из «Дидо»* Марло, другой трагедии об одинокой женщине.

«Дидона, царица Каррогенская».

тупит в роли депутата от своей аудитории, говоря за нее то, что она хочет сказать сама, но не может это сделать без его помощи. Не стремясь выглядеть великим человеком, который (как говорил Гегель) возлагает на мир задачу понять себя, он согласится на более скромное положение, возлагая на себя задачу понять свой мир и таким образом помочь своему миру понять себя.

В подобном случае отношения художника с аудиторией уже не будут простым побочным продуктом его эстетического опыта, как это было в ситуации, описанной в предыдущем разделе. Это будет неотделимая часть самого опыта. Если то, что художник пытается делать, состоит в выражении эмоций, которые принадлежат не только ему, но и его аудитории, его успех в этом деле будет проверяться тем, как его высказывания принимает аудитория. Его слова будут чем-то, что говорит его устами аудитория, а его удовлетворение от выражения собственных ощущений станет в то же самое время — поскольку эта форма выражения будет сообщена аудитории — и удовлетворением аудитории от выражения того, что чувствует она. В этом случае мы имеем дело не с простой передачей сообщений от художника к аудитории, а с сотрудничеством между аудиторией и художником.

Мы унаследовали долгую традицию, начавшуюся еще в конце XVIII века. Эта традиция (я имею в виду культ «гения») развивалась в течение всего XIX века, порождая враждебное отношение к изложенному выше второму варианту отношений между художником и аудиторией. Однако я уже говорил, что сейчас эта традиция на исходе. Художники уже менее склонны вставать в высокомерные позы, и можно заметить, что даже по сравнению с художниками предыдущего поколения они охотнее воспринимают свою аудиторию в роли сотрудника. Теперь уже будет не такой глупостью всерьез рассматривать творческие отношения между художником и аудиторией.

Есть серьезные основания полагать, что именно такое представление об отношениях между художником и аудиторией истинно. Как и в § 2, здесь следует обратиться к фактам. Тогда мы обнаружим, что, как ни высокомерно могут держаться художники, они всегда были склонны рассматривать свою аудиторию как сотрудника. Если принять техническую теорию искусства, это в некотором смысле будет выглядеть вполне разумно. Если художник пытается вызвать у своей аудитории определенные эмоции, отказ аудитории испытывать эти эмоции будет доказательством того, что художник потерпел поражение. Однако это один из множества примеров, когда техническая теория не столько упускает из виду истинное положение вещей, сколько подвергает его ошибочному толкованию. Для того чтобы воспринять оценку аудитории как критерий успешности собственной работы, художник вовсе не обязательно должен быть рабом технической теории. Встречались на свете художники, отказывавшиеся выставлять свои картины, поэты, не желавшие пуб-

ликовать свои стихи, композиторы, не позволявшие исполнять свои произведения, однако те, кто брал на себя обет столь сурового воздержания, обычно впоследствии оказывались (насколько мы можем судить по дошедшим до нас произведениям) художниками не самого высшего разряда. Их работы страдали недостатком подлинности, искренности, отражавшим скрытность авторского характера, несовместимую с хорошим искусством. Человек, ощущающий, что ему есть что сказать, обычно не просто хочет сказать это публично — он стремится сообщить это окружающим и чувствует, что пока все ощущаемое не высказано перед другими, оно не высказано вообще. Публику, без сомнения, всегда представляет весьма ограниченный круг: она может состоять всего лишь из нескольких друзей и в лучшем случае будет включать в себя тех, кому по карману покупка книг или у кого есть возможность доставать театральные билеты. Тем не менее, любой художник знает, что хоть какое-то обнародование его творчества представляет для него насущную необходимость.

Кроме того, любой художник знает, что ему отнюдь не безразлично, какой прием оказывает ему публика. Художник может приучить себя к стойкости перед разочарованиями, он может упорно работать, невзирая на плохой сбыт своих работ и на враждебные отзывы критиков. Он должен так укреплять себя, если он намерен создать подлинное произведение искусства; потому что как бы нам этого ни хотелось (пока не будем говорить о язвительности критиков и легкомысленности читателей), никому не по душе, когда его неосознанные эмоции вытаскиваются на свет сознания. Следовательно, в подлинном эстетическом переживании всегда имеется определенный тягостный элемент и всегда наблюдается определенное желание отказаться от подобных переживаний. Но причина, почему художник находит столь важным укреплять себя на этом пути, в том, что эти неудачи оскорбляют его не в личном самолюбии, а в его суждении, касающемся разумности работы, которую он сделал.

Здесь мы подошли к очень важному моменту. Можно предположить, что в собственных глазах художник сам является приемлемым судьей для оценки своей работы. Если его удовлетворяют собственные произведения, почему его должны волновать суждения окружающих? Однако на самом деле все происходит по-другому. Художник, как и любой человек, выступающий перед какой-либо аудиторией, должен не растеряться перед ней; он должен сделать все, что в его силах, и делать вид, что он знает, что это хорошо. Однако, наверное, ни один художник не был столь тщеславен, чтобы безоговорочно верить собственным претензиям. До тех пор пока художник не видит, что его собственная декларация «Это хорошо!» отражается на лицах аудитории — «Да, это хорошо!», он сомневается, правду ли он говорит. Ему показалось, что он пережил и увековечил подлинное эстетическое переживание, но так ли это на самом деле? Не подверглось ли его мышление искажению? Не судила ли его аудитория лучше, чем он сам?

Эти факты, я думаю, не будет отрицать ни один художник, если не считать того традиционного непостоянства, с которым мы все отрицаем то, что существует на самом деле, но с чем мы не желаем примириться. Если же это факты и никуда от них не деться, как бы мы их ни отрицали, художники вынуждены смотреть на аудиторию как на сотрудника в попытке ответить на вопрос, подлинно ли их произведение. Однако это только начало. Признав сотрудничество с аудиторией хотя бы в этом плане, мы должны признать это сотрудничество и в других аспектах.

Дело художника выражать эмоции, причем единственные эмоции, которые он может выразить, — это эмоции, им ощущаемые, то есть его собственные. Никто не может судить, выразил ли он их, за исключением кого-то, кто сам их ощущал. Если выражаемые эмоции принадлежат только художнику, и никому больше, никто кроме него самого не может судить, удалось ли их выразить. Если художник придает хоть какое-то значение мнению аудитории, то только потому, что выражаемые им эмоции (по его собственному мнению) принадлежат не ему одному, а разделяются и его аудиторией. Только в этом случае то, что удалось выразить (если и в самом деле что-то удалось выразить), может для аудитории представлять такую же ценность, как и для художника. Иначе говоря, художник предпринимает свой художественный труд не как личную попытку от собственного лица, а как труд общественный от лица того общества, к которому он принадлежит. Всякому выражению эмоции, высказываемому художником, предшествует неявное заглавие: не «я чувствую», а «мы чувствуем». И это, точнее, не совсем труд, предпринимаемый им от имени общества. Это труд, участвовать в котором он приглашает общество, поскольку функция последнего как аудитории не пассивно принять работу художника, а проделать ее заново для себя. Если художник предлагает аудитории эту работу, он, видимо, имеет все основания считать, что она примет это предложение, потому что, как он думает, он предлагает ей делать то, что она уже хочет делать.

В том случае, когда художник и в самом деле испытывает все эти чувства (а художник, который этого не чувствует, не будет испытывать желания обнародовать свои произведения или принимать всерьез суждения публики в отношении своей работы), он испытывает их не только после того, как работа уже закончена, а с самого начала и в течение всего творческого процесса. Аудитория постоянно стоит перед ним как один из факторов его художественного труда, причем не как антиэстетический фактор, искажающий художественную правду соображениями о престиже и награде, а как эстетический фактор, определяющий, в чем же состоит проблема, которую художник должен разрешить (какие эмоции он должен выразить), и в чем выражается решение этой проблемы. Аудитория, которую художник ощущает своей сотрудницей, может быть большой или маленькой, но ее не может не быть совсем.

§ 6. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИНДИВИДУАЛИЗМ

Понимание функций аудитории как сотрудника представляет собой важнейший факт для будущего как эстетической теории, так и самого искусства. Препятствием на пути к пониманию стоит традиционная индивидуалистическая психология, через которую, как через искажающие очки, мы привыкли видеть художественное творчество. Мы представляем себе художника как самоценную личность, единственного автора всего, что он делает: выражаемые им эмоции мы считаем его личными эмоциями, его способ выражения их — его сугубо личным выражением. Мы даже забываем, что же собственно выражает художник, и говорим о его работе как о «самовыражении», убеждая себя, что стихотворение оказывается великим благодаря тому, что оно выражает великую личность. Однако, если самовыражение — дело сегодняшнего дня, какую бы ценность мы ни приписывали подобному стихотворению, она зиждется не на выражении души поэта — что нам Шекспир, что мы Шекспиру? — а на выражении нашей собственной души.

Было бы скучно перечислять все недоразумения, которые были порождены этой чепухой в разговорах о самовыражении. Взять хотя бы одно: она побудила нас искать «человека по имени Шекспир» в его стихах и пытаться восстановить перипетии его жизни и его суждения, как будто это можно сделать, как будто, даже если это и возможно, это поможет нам оценить его творчество. Такой подход низвел критику до уровня сплетен о личной жизни, смешал искусство с проявлениями эксгибиционизма. Что я предпочел бы попытаться сделать, так это не перечислять преступления, а опровергнуть их.

В принципе, это опровержение просто. Индивидуализм рассматривает человека, как если бы он был Богом, самоцельной и самоценной творческой силой; единственная цель его — быть самим собой и проявлять свою природу в любой деятельности, которая этому соответствует. Однако человек, как в искусстве, так и во всем остальном, оказывается конечным существом. Все, что он делает, делается по отношению к другим подобным ему существам. Будучи художником, он оказывается оратором, но человек говорит так, как его научили, он говорит на языке своей родной страны. Музыкант не придумывает для себя звукоряд или инструменты. Даже если какой-нибудь музыкант и создает новый звукоряд или новый инструмент, он просто модифицирует то, что узнал от других. Художник не сам приходит к мысли, что можно писать картины, не сам изобретает краски и кисти. Даже самый скороспелый поэт, прежде чем начать писать свои стихи, слышит и читает чужую поэзию. Более того, точно так же, как любой художник состоит в определенных отношениях с другими художниками, от которых перенял свое искусство, он состоит и в некоторых отношениях с аудиторией, к которой это искусство обращено. Как мы уже видели, ребенок, обучающийся языку

своей матери, одновременно учиться быть говорящим и слушающим, он слушает тех, кто к нему обращается, и обращается к тем, кто его слушает. То же самое применимо и по отношению к художникам. Они становятся поэтами, живописцами, музыкантами не благодаря какому-то процессу внутреннего развития, рост их творческих возможностей ничуть не напоминает рост их бород. Художники обретают свои профессиональные возможности, живя в обществе, где приняты соответствующие выразительные языки. Как и другие ораторы, они обращаются к тем, кто их понимает.

Эстетическая деятельность — это речевая деятельность. Речь является речью до тех пор пока есть и говорящий и слушающий. Человек может, без сомнения, обращаться и к самому себе и быть своим собственным слушателем, однако то, что он говорит самому себе, может быть, в принципе, обращено к любому, кто понимает этот язык. Как к конечному существу, к человеку приходит осознание себя как личности постольку, поскольку он оказывается в связи с другими, одновременно осознаваемыми им в качестве личностей. Далее в жизни уже не бывает моментов, в которых человек перестает ощущать себя личностью. Это сознание постоянно подкрепляется, развивается, применяется в новых ситуациях. По каждому подобному поводу требуется заново повторить изначальное заявление: человек должен найти других, кого может в новой ситуации признать личностями, либо же, как конечное существо, он не сможет убедить себя, что эта новая фаза бытия личности в действительности ему принадлежит. Если к человеку пришла новая мысль, он должен объяснить ее другим для того, чтобы, обнаружив понимание с их стороны, убедиться, что это хорошая мысль. Если человек ощутил новую эмоцию, он должен передать ее другим для того, чтобы, увидев, что окружающие ее разделяют, он мог быть уверен, что его понимание эмоции не искажено.

Сказанное здесь не противоречит доктрине, изложенной в другом месте в этой книге, что эстетическое переживание или эстетическая деятельность — это то, что происходит в душе художника. Переживание того, что тебя слушают, хотя и является переживанием, продолжающимся в душе говорящего, с необходимостью требует для своего существования наличия слушателей, поэтому такая деятельность представляет собой сотрудничество. Взаимная любовь — это сотрудничество, однако переживание этой деятельности в душе каждого из любящих, если взять его изолированно, явит собой опыт, отличающийся от опыта любви неразделенной.

Окончательное опровержение эстетического индивидуализма обращается, таким образом, к анализу отношений между художником и его аудиторией и к развитию взглядов, сформулированных в конце предыдущего параграфа. Отношения между художником и его аудиторией представляют собой сотрудничество. Однако я предлагаю прийти к этому заключению с помощью двух дополнительных аргументов. Я попы-

таюсь показать, что индивидуалистическая теория художественного творчества ошибочна (1) в трактовке отношений между данным художником и его коллегами, которые, в терминологии индивидуалистической теории, «влияют» на него; (2) в трактовке отношений между художником и теми, кто «исполняет его произведения», и (3) в трактовке отношений художника с людьми, известными как его аудитория. Я берусь утверждать, что в каждом из этих случаев отношения представляют собой подлинное сотрудничество.

§ 7. СОТРУДНИЧЕСТВО МЕЖДУ ХУДОЖНИКАМИ

Индивидуализм настаивает на том, что работа подлинного художника совершенно «оригинальна», то есть представляет собой исключительно его работу, без участия каких-либо других художников. Выражаемые эмоции должны быть только и единственно его собственными, то же относится и к способам их выражения. Для людей, работающих с этим предубеждением, оказывается настоящим шоком, когда они узнают, что пьесы Шекспира, в особенности «Гамлет», раздолье для сторонников самовыражения, представляют собой всего лишь переработки пьес других авторов, отрывков из Холиншеда, «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха или цитат из *Gesta Romanorum*⁵. Их поражает то, что Гендель переписывал в свои работы целые такты из Арне, что «Скерцо» из Симфонии до минор Бетховена начинается воспроизведением «Финала» из Симфонии соль минор Моцарта, переведенным в другую тональность, что у Тёрнера была привычка заимствовать свои композиции у Клода Лоррена. Шекспир, Гендель, Бетховен или Тёрнер, узнав, что кого-то эта практика шокирует, сочли бы это весьма удивительным. Все художники следовали в своем стиле чужим образцам, использовали уже использованные сюжеты и разрабатывали их так, как они уже были разработаны. Созданное таким образом произведение искусства является результатом сотрудничества. Частично оно принадлежит тому, чье имя оно носит, частично тем, у кого оно заимствовано. То, что мы называем трудами, например, Шекспира, ведет путь в этом смысле не только и не единственно от индивидуального разума Уильяма Шекспира, человека из Стратфорда (или, допустим, Фрэнсиса Бэкона из Верулама), но и частично от Кида, частично от Марло и т. д.

Индивидуалистическая теория авторства может привести к самым абсурдным выводам. Если мы сочтем «Илиаду» прекрасным произведением, вопрос, создана ли она одним человеком или же это продукт коллективного творчества, для нас оказывается автоматически решенным. Если мы сочтем Шартрский собор произведением искусства, нам придется спорить с архитекторами, которые сообщают, что один его шпиль был

⁵ «Деяний римлян» (лат.).

построен в XII веке, другой — в XVI, и убеждать себя, что весь собор был построен в одно время. Еще один пример: английская проза начала XVII века может восхищать, когда она оригинальна, чего нельзя сказать об «Официальном варианте»⁶, поскольку это перевод, а перевод, в силу того что ни один человек не в состоянии сделать его в одиночку, не может быть произведением искусства. Я охотно соглашусь с Декартом, говорившим, что часто в произведении, составленном из разных частей, созданных разными мастерами, можно найти меньше совершенства, чем в произведениях, над которыми работал один человек, но я не намерен заменять его слово *часто* словом *всегда*. Я знаю, что под властью индивидуализма XIX века хорошие художники редко брались за переводы, поскольку слишком берегли собственную «оригинальность», однако я не отказываю в звании поэзии переложениям Катуллы лирики Сафо лишь потому, что мне случайно станет известно, что это переводы.

Если открыто и непредвзято посмотреть на историю искусства (или хотя бы на ту ее малую часть, которая нам известна), мы увидим, что сотрудничество между художниками является извечным правилом. В особенности я имею в виду ту форму сотрудничества, при которой один художник строит свое произведение на работе другого или (если вам угодно употреблять оскорбительные слова) ворует плоды другого, для того чтобы включить их в свое произведение. Новый кодекс художественной морали, оформившийся в XIX веке, считает плагиат преступлением. Не будем здесь говорить, в какой степени и как, в качестве причины или следствия, эта новая мораль связана с художественной бессодержательностью и посредственностью века (хотя, я думаю, сразу должно стать очевидно, что человек, способный возмущаться тем, что у него крадут идеи, должен быть ими весьма небогат и, кроме того, должен интересоваться не столько достоинством своих идей, сколько собственной репутацией); я хочу только сказать, что этой буффонаде вокруг личной собственности нужно положить конец. Пусть писатели, музыканты, живописцы обеими руками тянут все, что могут использовать, отовсюду, где это можно найти. И если кому-то не по душе, что у него крадут его драгоценные идеи, выход очень прост. Он может держать свои идеи при себе и никогда их не публиковать, и у публики, вероятно, будут все основания быть ему признательной.

§ 8. СОТРУДНИЧЕСТВО МЕЖДУ АВТОРОМ И ИСПОЛНИТЕЛЕМ

Художники некоторых профессий, к примеру драматурги и композиторы, сочиняют для того, чтобы их произведения публично исполнялись. Индивидуализм будет утверждать, что произведения таких худож-

⁶ Authorized Version — английский перевод Библии 1611 г., одобренный королем Яковом. — *Прим. перев.*

ников, как бы они ни «подвергались» влиянию других, выходят из-под их пера цельными и законченными, что это пьесы Шекспира или симфонии Бетховена, что эти люди являются великими художниками, которые создали на свой страх и риск определенные тексты, которые, будучи произведениями великих художников, налагают на театр или оркестр обязанность исполнить их в абсолютном соответствии с оригиналом.

Однако сценарий или партитура, как бы они ни были насыщены сценическими рекомендациями, примечаниями, указаниями темпа и т. п., в принципе не могут предопределить все подробности будущего исполнения. Скажите исполнителю, что он должен воспроизвести вещь совершенно так, как она написана, и он ответит вам, что вы говорите чепуху. Он знает, что как бы ни стремился следовать вашему совету, всегда в любой партитуре останется неисчислимое множество моментов, где решения придется принимать ему самому. Так же и автор, если он достаточно компетентен для того, чтобы писать пьесы или симфонии, не только знает эту сторону исполнительской работы, но и рассчитывает на нее. От своих исполнителей он требует духа конструктивного и разумного сотрудничества. Он сознает, что текст, написанный им на бумаге, не драма и не симфония. Это даже не полный список рекомендаций, как из этого сделать драму или симфонию, а всего лишь приблизительный набросок таких рекомендаций, в котором исполнители, с помощью, разумеется, режиссера или дирижера, не только имеют право, но и должны заполнить все пробелы. Всякий исполнитель является соавтором произведения, которое он исполняет.

Все это достаточно очевидно, однако традиция последнего столетия приучила нас постоянно закрывать на это глаза. Авторы и исполнители оказались пришедшими в состояние обоюдного подозрения и враждебности. Исполнителям твердят, что они не должны претендовать на лавры соавторов, а обязаны принимать священные тексты в точности так, как они их видят. Авторы пытались отгородиться от всяких посягательств на сотрудничество со стороны исполнителей, наполняя свои тексты примечаниями, не допускающими постороннего вмешательства. В результате исполнители не были отстранены от сотрудничества (это просто невозможно), но было выращено поколение исполнителей, лишенных способности к смелому и осмысленному сотрудничеству. Когда Моцарт оставляет своему солисту возможность импровизировать в каденции концерта, по сути он настаивает на том, чтобы исполнитель был не просто наемным работником — он должен быть чем-то вроде композитора и поэтому подготовленным к разумному сотрудничеству. Авторы, которые пытаются создавать тексты с «защитой от дурака», именно дураков и выбирают себе в сотрудники.

§ 9. ХУДОЖНИК И ЕГО АУДИТОРИЯ

Индивидуализм художника, частично подорванный сотрудничеством с коллегами, понесший еще больший ущерб от сотрудничества с исполнителями (в тех случаях, когда исполнители необходимы), исчез еще не полностью. Все еще остается открытой самая сложная и важная проблема — проблема отношений с аудиторией. В § 6 мы уже увидели, что, согласно теории, эти отношения должны выражаться в сотрудничестве. Тем не менее, одно дело обосновать некий момент в теоретическом плане и другое — показать его в работе на практике. Для того чтобы это сделать, я начну с обстоятельства, когда художник — это сотрудничающие автор и исполнители (как в театре), и рассмотрю, как объединенные автор и исполнители взаимодействуют с аудиторией.

Если вы сами захотите для себя ответить на этот вопрос, лучше всего будет к нему подойти, внимательно посмотрев какую-нибудь генеральную репетицию. Во время репетиции любого отрывка декорации, освещение, костюмы — все это может выглядеть точно так же, как и во время премьеры. Актеры могут двигаться и говорить точно так же, как будут это делать «вечером», режиссер может очень редко прерывать спектакль, для того чтобы сделать замечание, и тем не менее, посторонний наблюдатель сразу поймет, что на репетиции все не так, как во время спектакля. Труппа совершает все действия, необходимые для исполнения пьесы, и тем не менее, пьеса на сцене не исполняется. Виной тому вовсе не перерывы, нарушающие целостность спектакля. Произведение искусства относится очень терпимо к перерывам. Антракты между действиями во время спектакля не нарушают линию пьесы, они дают аудитории отдохнуть. Никто не читал еще «Илиаду» или «Божественную комедию» за один присест, однако очень многие представляют себе, что это такое. То, что происходит во время генеральной репетиции, обязано своим существованием вовсе не перерывам. Это можно описать, сказав, что в пустом зале каждый жест, каждое слово умирают, еще не родившись. Труппа вовсе не исполняет пьесу — она совершает определенные действия, которые станут пьесой только в присутствии аудитории, которая будет выполнять роль резонатора. Теперь становится ясно, что эстетическая деятельность, представляющая собой пьесу, — это не деятельность автора совместно с труппой, которая может быть исполнена и в отсутствие аудитории. Это деятельность, в которой аудитория играет роль партнера.

Видимо, каждый может прийти к этому выводу, наблюдая генеральную репетицию, однако данный принцип может быть применен не только к одному театру. То же самое можно отметить во время репетиций хора или оркестра, во время подготовки к выступлению опытного и популярного оратора. Внимательное рассмотрение подобных явлений убедит каждого, кто способен поддаваться убеждениям, в том, что поло-

жение аудитории очень далеко от положения завзятого согладателя, подслушивающего что-то такое, что могло бы произойти и без его участия. Исполнители это хорошо знают. Они знают, что их аудитория не просто пассивно воспринимает предложенное, но своим восприятием диктует, каким должно быть исполнение. Человек, привыкший выступать с импровизированными речами, знает, например, что если в какой-то момент ему удастся завязать контакт с аудиторией, это как-то подскажет ему, что следует говорить, так что он может обнаружить, что говорит такие вещи, которые раньше никогда не приходили ему в голову. Это такие вещи, которые на данную тему именно он, и никто другой, должен сказать именно этой, и никакой другой, аудитории. Людей, которым такие ощущения незнакомы, конечно, много, однако им и не приходится выступать публично.

Слабость печатной литературы состоит в том, что между писателем и читателем трудно поддерживать такого рода обратную связь. Печатный станок отделяет писателя от его аудитории и способствует взаимному непониманию между ними. Сама организация литературного труда, «методы» хорошей литературы, как мы это понимаем, в большой степени состоят из мер, направленных на ослабление этого зла. Оно и в самом деле ослабляется, но не устраняется. Оно усиливается всякой новой механизацией искусства. Причина, почему граммофонная музыка оказывается столь неудовлетворительной для каждого, кто привык к живому исполнению, состоит не в недостатках механического воспроизведения звука — эти недостатки можно было бы легко скомпенсировать с помощью воображения, — а в том, что между исполнителями и аудиторией не существует контакта. Здесь аудитория не сотрудничает — она только подслушивает. То же самое происходит и в кинематографе, где сотрудничество между автором и режиссером очень интенсивно, но зато между ними и аудиторией вовсе отсутствует. Радиопередачи страдают тем же изъяном. В результате граммофон, кинематограф, радио являются безупречными каналами для развлечения и пропаганды, поскольку в таких случаях аудитория должна только воспринимать и от нее не требуется никакого сотрудничества. Однако как средства искусства эти технические достижения подвержены всем порокам печатного станка, но только еще в усугубленной форме. Часто спрашивают: «Почему современное киноразвлечение не может породить новую форму высокого искусства, как это произошло с народным развлекательным театром эпохи Возрождения?» Ответ прост. В ренессансном театре сотрудничество между автором и актерами с одной стороны и зрителями — с другой было живой реальностью. В кинематографе это невозможно.

Итоги этой главы можно сформулировать кратко. Работа художественного творчества — это не работа, выполняемая каким-то исключительным или совершенным способом в разуме человека, которого мы называем художником. Эти представления рождены индивидуалисти-

ческой психологией, а также ошибочными взглядами на связь не столько между телом и разумом, сколько между опытом на психическом уровне и опытом на уровне мысли. Эстетическая деятельность — это деятельность мысли в форме сознания, преобразующая в воображение тот опыт, который до этого преобразования имел чувственный характер. Эта деятельность представляет собой объединенную деятельность, присущую не отдельному человеческому существу, а обществу. Она выполняется не только тем человеком, которого мы индивидуалистически называем художником, но частично и всеми другими художниками, о которых мы говорим как о «влияющих» на него, в действительности имея в виду сотрудничество с ним. Эта деятельность выполняется не только объединенным отрядом художников, но и (в случае исполнительских искусств) исполнителями, которые не просто выполняют указания автора, но сотрудничают с ним для создания законченного произведения. Но даже и теперь деятельность художественного творчества не завершена — для этого должна существовать аудитория, функция которой поэтому не просто в пассивном восприятии, но также и в сотрудничестве. Таким образом, художник (хотя под чарами индивидуалистических предрассудков он может пытаться это отрицать) состоит в отношениях сотрудничества со всем обществом — не с идеальным обществом всех человеческих существ как таковых, а с реальным обществом коллег-художников, у которых он что-то заимствует, исполнителей, которые ему помогают, аудитории, к которой он обращается. Осознав эти отношения и рассчитывая на них в своей работе, он усиливает и обогащает саму эту работу; отказываясь от них, он обедняет ее.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Эстетик, если я правильно понимаю его дело, занимается не безвременными реальностями, лежащими в каком-то метафизическом раю, а фактами его собственного времени и места. По крайней мере, этим занимался я, когда писал эту книгу. Проблемы, которые я обсуждал, усиленно навязывали мне себя, когда я обозревал современное состояние искусств в нашей цивилизации. И решить эти проблемы я попытался именно потому, что не видел, как это состояние (и искусства, и цивилизации, к которой оно принадлежит) может быть улучшено, если решения не найти. Как я уже говорил, наше дело выращивать свой сад, но сады могут прийти в такое состояние, что уже не обойтись без помощи химика, инженера и других экспертов, на которых в более счастливые времена садовник смотрит с подозрением.

Итак, вот мой заключительный вопрос. Как предложенная в этой книге теория относится к современной ситуации и какими ей представляются пути искусства в ближайшем будущем?

Начнем о того, что разработаем общее положение, уже зафиксированное в предыдущей главе. Мы должны избавиться от понятия художественной собственности. Как бы ни обстояло дело в других сферах, но здесь справедлива максима *la propriété c'est la vol*¹. Мы пытаемся обеспечить благополучие наших художников (и видит Бог, они в этом нуждаются), установив законы об авторском праве, защищающие их от плагиата, однако наши художники находятся в таком тяжелом положении по вине того самого индивидуализма, который проводит в жизнь эти законы. Если художник не может сказать ничего, кроме того, что придумал только он сам, есть основания опасаться, что он будет весьма небогат идеями. Если бы он мог брать все, что хочет, в любом месте, где это можно найти, как могли Еврипид, и Данте, и Микеланджело, и Шекспир, и Бах, его погреба всегда были бы полны, а его блюда заслуживали бы того, чтобы их отведали.

Это простое дело, в котором художник может действовать на свой страх и риск, не обращаясь за помощью (которую, боюсь, просить бесполезно) к юристам и законодателям. Пусть же каждый художник поклянется (здесь к художникам я причисляю и тех, кто пишет или говорит на научные или «ученые» темы) никогда никого не преследовать и не позволять преследовать самого себя по закону об авторском праве. Да будет каждый художник, обращающийся к защите этого закона, от-

¹ собственность — кража (франц.).

вергнут друзьями, изгнан из своего клуба и пусть ему будет отказано в любом обществе, где тон задают здравомыслящие художники. Тогда уже через несколько лет этот закон превратится в мертвую букву, а удавка индивидуализма хотя бы в этом смысле станет реликвией прошлого.

Впрочем, этого будет еще недостаточно, пока завоеванная таким образом свобода не будет использована. Пусть же те художники, которым дано понимать друг друга, заимствуют чужую работу с достоинством, как подобает человеку. Пусть каждый берет лучшие идеи своего друга, пытаюсь их усовершенствовать. Если *A* считает себя поэтом лучшим, чем *B*, пусть он перестанет на это намекать в своих статьях — пусть он переписшет заново стихотворения *B* и опубликует собственную улучшенную версию. Если *X* не доволен картиной *У* на академической выставке этого года, пусть он сделает на нее пародию — не карикатуру для журнала «Панч», а полноценную картину для академической выставки будущего года. Я не очень надеюсь на чувство юмора отборочной комиссии этой выставки, но если она все-таки пропустит такие картины, наши академические выставки станут намного ярче. Если же художнику не дано усовершенствовать идеи своих друзей, пусть он хотя бы одалживает их. Ему пойдет на пользу, если он попытается включить в свои работы хорошие идеи, а для кредитора это может послужить рекламой. По-вашему, это предложение абсурдно? Что ж, я только предлагаю современным художникам относиться друг к другу так, как это делали греческие драматурги, ренессансные художники или елизаветинские поэты. Если кто-нибудь считает, что законы об авторских правах содействовали развитию лучшего искусства, я не буду пытаться его переубедить.

Теперь обратимся к исполнительским искусствам, где один человек разрабатывает план произведения искусства, а другой или группа других этот план реализуют. Рескин (который отнюдь не всегда был не прав) давно настаивал на том, что в частном случае архитектуры лучшие произведения требуют подлинного сотрудничества между архитектором и исполнителями: не такие отношения, при которых рабочий просто выполняет указания, а такие, когда он имеет свою долю и в деле проектирования. Рескин не преуспел в своем проекте оживления английской архитектуры, поскольку свою идею он видел лишь смутно и не мог разработать ее приложения. Потом это было сделано более удачно Уильямом Моррисом, однако идея, которую он частично осознал, представляет собой одно приложение той идеи, которую я сейчас попытаюсь сформулировать.

Говоря сжато, в этих искусствах (я имею в виду только музыку и драму) следовало бы освободиться от сценических указаний в духе Бернарда Шоу. Когда видишь пьесу, опутанную и перенасыщенную подобными излишествами, остается только протереть глаза и спросить: «Что это? Может быть, автор сам считает себя таким плохим писателем, что ему не под силу разъяснить собственные намерения режиссеру и труп-

пе без помощи комментария, напоминающего школьное издание? Или режиссеры и актеры в те времена, когда создавались эти забавные архаичные поделки, были такими идиотами, что не могли поставить пьесу без этих невыносимо многословных наставлений? Очевидное стремление автора показать в каждой строчке, какой он умный парень, делает первую альтернативу наиболее вероятной, но в действительности нам и не нужно выбирать. Кто бы ни был здесь виноват, автор или его труппа, очевидно, что подобная писанина (хотя можно признать, что диалоги в ней построены по-своему неглупо) была, должно быть, изготовлена в те времена, когда английская драматургия находилась в глубоком упадке».

Я упоминаю м-ра Шоу лишь как пример общей тенденции. Подобные черты можно найти во всех пьесах конца XIX века, такую же власть они имели и в музыке. Сравните любую партитуру конца XIX века с любой партитурой XVIII века (конечно, не ее издание XIX века) и вы увидите, как музыкальный текст испещрен разнообразными указаниями. Кажется, что композитор либо считает, что он выражает себя слишком невнятно, чтобы какое бы то ни было исполнение сделало его музыку понятной, либо полагает, что исполнители, для которых он пишет, недоумки. Я не хочу сказать, что всякое авторское примечание в тексте пьесы, всякая пометка в партитуре — признак некомпетентности автора или исполнителя. Осмелюсь сказать, что определенное количество комментариев просто необходимо. Однако я утверждаю, что попытка «защитить текст от дурака», приумножая эти комментарии, изобличает недоверие к исполнителям² со стороны автора. Если мы хотим, чтобы эти искусства снова расцвели, как это бывало в прошлом, от подобных излишеств следует отказаться. Эту проблему нельзя решить одним махом. Ее можно решить до конца, только если мы сосредоточим внимание на том, что же мы хотим получить, если будем сознательно работать в этом направлении.

Следует честно признать тот факт, что любой исполнитель неизбежно является соавтором, разрабатывая свою часть сценария. У нас должны быть авторы, которые готовы посвятить исполнителей в свои намерения: авторы, готовые переписывать свои пьесы прямо в театре или в концертном зале во время репетиций, оставляя свой текст подвижным, пока режиссер и актеры или дирижер и музыканты помогают оформить его для исполнения, авторы, которые достаточно хорошо понимают работу исполнителя, чтобы окончательно сделанный текст был ясен без сценических указаний или замечаний по выбору выразительных

² Если кто-нибудь скажет мне, что подобные сценические указания адресуются не театру, а читателю, я все равно буду оспаривать их право на существование, но теперь уже с позиций, вытекающих из анализа отношений между автором и аудиторией. Осмелюсь сказать, что м-р Шоу дураками считает не столько актеров, сколько публику. Позже я покажу, что это не лучше.

средств. У нас должны быть исполнители (режиссеры и дирижеры, но также и самые скромные члены труппы или оркестра), в интеллектуальном и образовательном плане интересующиеся проблемами сочинительства, заслуживающие доверия автора и имеющие полное право на свое слово в творческом сотрудничестве. Этих результатов можно, наверное, достичь, установив более или менее постоянную связь между определенными авторами и определенными группами исполнителей. В театре несколько примеров такого партнерства есть уже сейчас, и оно обещает драме в будущем более добросовестную работу обоих партнеров, чем это было возможно в прежние тяжелые времена (которые, увы, еще не кончились), когда пьеса перебрасывалась от продюсера к продюсеру, пока наконец не принималась, возможно не без помощи взятки, где-нибудь к постановке. Однако драматургия или музыка, порождаемая таким сотрудничеством, в некоторых отношениях должна стать совершенно новым искусством. Для существования такого искусства мы должны также располагать и соответствующей аудиторией, которая подготовлена для того, чтобы принимать и требовать это искусство, которая не просит готового к продаже бойкого шаблонного товара, скармливаемого ей посредством театральной или оркестровой машины, а способна ценить и наслаждаться более ярким и прочувствованным исполнением, когда труппа или оркестр исполняют то, созданию чего они сами способствовали. Такое исполнение никогда не будет столь развлекательно, как стандартная пьеса, поставленная в Уэст-Энде, или заунывный симфонический концерт, ублажающий после ужина объевшихся богатеев. Аудитория, к которой оно обращено, должна искать не развлечений, а искусства.

Это приводит меня к третьему моменту, где требуется реформа, — к отношениям между художником (точнее, содружеством художника и исполнителя) и аудиторией. Если говорить сначала только об исполнительских искусствах, то здесь необходимо, чтобы публика ощущала себя (и не только ощущала, но была в действительности) партнером в акте художественного творчества. На английской сцене это сейчас провозглашено в качестве принципа м-ром Рупертом Дуном и его коллегами из Группового театра. Однако просто провозгласить это как принцип недостаточно, и сложным вопросом будет то, как этот принцип провести в жизнь. М-р Дун заверяет своих зрителей, что они не просто пассивные наблюдатели, а участники, но аудитория при этом не слишком хорошо понимает, что же от нее требуется. Для таких экспериментов необходимо создавать немногочисленные, но более или менее устойчивые аудитории — не такие, которые посещают все представления репертуарных театров или серию абонементных концертов (ибо одно дело — часто обедать в определенном ресторане и совсем другое — быть приглашенным на его кухню), а нечто похожее на театральный или музыкальный клуб, члены которого имеют обыкновение посещать не только концерты, но и репетиции, дружны с авторами и исполнителями, посвящены в цели

и планы группы, к которой все они вместе принадлежат, и ощущают собственную ответственность (каждый в своей мере) за ее успехи и неудачи. Очевидно, все это возможно только в том случае, если все участники полностью освободятся от представления об искусстве как о своего рода развлечении и увидят в нем серьезное дело, искусство подлинное.

Что касается искусств, связанных с обнародованием произведений (особенно живописи и несценической литературы), принцип остается тем же, но ситуация более трудная. Беспорядочное распространение книг и картин посредством печати и публичных выставок создает бесформенную и безликую аудиторию, которую невозможно использовать в качестве сотрудника. Писатель или художник может, конечно, выкристаллизовать собственную аудиторию и из этого анонимного человеческого песка, но только если он уже сделал себе марку. Следовательно, это совершенно бесполезно для него именно тогда, когда он больше всего нуждается в помощи, когда его эстетические способности еще не вызрели. Специалист, пишущий на научные темы, оказывается в более удачном положении. С самого начала он обращается к аудитории, состоящей из его коллег, он слышит эхо собственного голоса, и лишь тот, кому доводилось вот так писать, обращаясь к узкому кругу специалистов, может понять, насколько это эхо помогает в работе и сообщает уверенность, проистекающую из знания, что от него ждет аудитория и что она о нем думает. Однако писатель-беллетрист и художник, пишущий картины, оказывается сегодня в таком положении, когда публика для них, в сущности, бесполезна. Порочность этого состояния очевидна: такие люди оказываются перед выбором между торгашеством и пустой эксцентричностью. Есть критики и обозреватели, литературные и художественные журналы, которые должны были бы работать над смягчением пороков и укреплением контактов между писателем или художником и той аудиторией, которая им необходима. Однако на практике они редко, кажется, сознают, что в этом состоит или должна состоять их функция, и они либо не делают совсем ничего, либо приносят скорее зло, чем добро. Это становится общеизвестно: издатели перестают интересоваться рецензиями на свои книги, и приходят к решению, что эти рецензии никак не влияют на продажу.

Если эту ситуацию не изменить, существует реальная вероятность, что живопись и несценическая литература вообще прекратят существование как формы искусства, а их наследие будет частично поделено между разного рода развлечениями, рекламой, обучением или пропагандой, а частично перейдет в другие формы искусства, подобные драматургии и архитектуре, где художник сохраняет прямой контакт с аудиторией. Нет сомнения, что уже есть такие случаи. Роман, когда-то важная литературная форма, теперь уже почти исчез, оставшись лишь в виде развлечения для полуграмотной публики. Станковая живопись все еще создается, однако лишь для выставок. Ее уже не покупают. Те, кто мо-

жет вспомнить интерьеры 80—90-х годов, со стенами, плотно увешанными картинами, хорошо понимают, что сегодня художники работают, поставляя картины на уже несуществующий рынок. Вряд ли они смогут это делать достаточно долго.

Спасение этих двух искусств как искусств от надвигающейся гибели зависит от того, удастся ли им вернуть связь с аудиторией. Требуемая связь — это контакты сотрудничества, в которых аудитория по-настоящему участвует в творческой деятельности. По этой причине их не удастся завязать в результате одной лишь реформы в книжной торговле³, поскольку сам институт продажи исходит из предположения, что произведения искусства закончены еще до того, как предложены публике, и функция аудитории ограничена только их пониманием.

В случае с литературой единственный путь установления подобных контактов мне видится в том, чтобы авторы отказались от идеи «чистой литературы», или литературы, интерес к которой зависит не от содержания, а только от «технических» качеств, и писали о том, о чем хочет читать публика. Это не означает отказа от подлинного искусства и обращения к развлекательству или магии, поскольку темы, которые я подразумеваю, избираются не по своей способности вызывать эмоции, будь то эмоции, разряжающиеся в самом чтении, или же эмоции, которые можно направить на дела реальной жизни. Это темы, относительно которых у людей уже есть эмоции, но эмоции расплывчатые и запутанные, и желая читать книги на эти темы, люди стремятся поднять свои эмоции до уровня сознания, начать образно их осознавать.

По изложенной причине (и это будет также служить отличием подобной литературы от литературы развлекательной и магической) это не вопрос о том, чтобы автор «выбрал» тему, а, скорее, о том, что автор должен позволить теме выбрать себя: я думаю, вопрос в искреннем разделении того интереса, который окружающие его люди испытывают к определенной теме, и предоставлении возможности этому интересу устанавливать то, о чем автор пишет. Поступая таким образом, автор с самого начала своей работы признает сотрудничество всех людей своего круга, а люди, привлеченные к такому сотрудничеству, неизбежно станут его аудиторией. Некоторые авторы сочтут это принижением их художественного критерия. Однако это заблуждение проистекает только из того, что их критерий замешан на ошибочной эстетической теории. Искусство не созерцание, искусство — действие. Если бы искусство было простым созерцанием, им занимался бы художник, почитающий

³ Впрочем, хороший издатель может способствовать установлению желательного контакта, если вместо того чтобы просто публиковать то, что ему дают авторы, он будет говорить им (если он на это способен), какого рода книги от них требуются. Лучшие издатели уже многое делают в этом направлении, и авторы, которые не слишком тщеславны для такого сотрудничества, находят это крайне полезным.

себя простым наблюдателем окружающего мира, запечатлевающим и описывающим то, что он видит. Однако искусство, как выражение эмоций и обращение к публике, требует от художника, чтобы он разделял эмоции публики, а следовательно, и деятельность, с которой эти эмоции связаны. Сегодня писатели начинают сознавать, что важная литература не может быть написана без важной темы⁴. Это понимание несет с собой надежду на будущее процветание литературы, поскольку именно тема является той областью, в которой сотрудничество аудитории может оплодотворить работу писателя.

Перед живописью открыт тот же путь развития, однако перспективы его использования несколько хуже. Я пишу в основном для английских читателей и о положении, сложившемся в Англии. Широко известно, что английская живопись обладает гораздо меньшей жизненной силой и гораздо менее прочно укоренена в жизни страны, чем английская литература. В живописи мы едва начали выкарабкиваться из бесптолковой неразберихи эксцентричностей и «измов», которой был отмечен упадок индивидуалистического искусства XIX века. В отличие от английской литературы, в современной английской живописи я не вижу тенденции использовать творческую энергию аудитории в поисках таких тем, которые английский народ или некая значительная и важная часть его хотели бы видеть воплощенными в живописи.

Тем не менее и живопись нашей страны за последние годы существенно оздоровилась. Выставка Королевской академии 1937 года свидетельствует о таком среднем уровне способностей подавляющего большинства участников, о каком нельзя было и помыслить лет десять назад. Безусловно, что-то происходит в английской живописи, что-то такое, что заслуженно можно сравнить с переменами в английской литературе. Каждое из этих искусств перестает полагаться на свое развлекательное значение для аудитории богатых филистеров и заменяет эту цель не одной развлекательной ценностью для наемных рабочих или попрошаек, не только магическим критерием, а стремится к подлинному художественному совершенству. Однако вопрос в том, не обращен ли этот идеал художественного совершенства лицом назад, в тупик индивидуализма XIX века, когда единственной целью художника было «самовыражение», или все-таки вперед, на новые пути, где художник, оставив в стороне свои индивидуалистические претензии, выступает выразителем своей аудитории.

В литературе те, кто играет ведущую роль, уже сделали свой выбор, и сделали его правильно. Заслуга здесь принадлежит, главным образом, одному великому поэту, который показал пример, сделав темой длинного ряда своих стихотворений такой предмет, который интересует каж-

⁴ См.: *Louis MacNiese. Subject in Modern Poetry // Essays and Studies by Members of the English Association*, v. XXII (1937), p. 146—158.

дого, — упадок нашей цивилизации. Если не считать двух или трех безделок, м-р Элиот никогда не публиковал ни единой строчки «чистой литературы». Оглядываясь в прошлое, можно увидеть, что все его ранние стихи представляют собой наброски и этюды для «Бесплодной земли»⁵. Сначала с мягкой иронией в «Пруфроке», претендуя быть всего лишь второстепенным поэтом, разочарованно смотрящим на чувства окружающих, затем с увеличивающейся силой в «Геронтионе» и возрастающей яростью в стихотворениях Суини он неожиданно для себя (того себя, которое на посторонний взгляд кажется архиснобистским, вроде Генри Джеймса, погруженного в литературу и неискушенного — как его называл тот, кому должно было быть известно лучше, — в чувстве гражданственности) оказался готовым к тому, чтобы испустить устрашающий вопль Мефистофеля Марло: «Почему же это ад?»

Упадок нашей цивилизации, как он описан в «Бесплодной земле», никак не связан с насилием или преступлениями. Он не проявляется в гонениях на добро и в процветании зла, подобно вечнозеленому лавру. Это даже не торжество меньших грехов — алчности и похоти. Утонувший финикийский моряк уже не помнит своих доходов и убытков; похищение Филомелы царем варваров — всего лишь наскальная живопись, истертая печать времени. Все это существует только для памяти, для сравнения с настоящим, где нет ничего, кроме каменного мусора, мертвого дерева, холодной скалы, открытой во всей наготе апрелем, который выращивает сирень на мертвой земле, но не может породить никакой новой жизни в мертвом сердце человека. Здесь нет и речи о выражении личных эмоций, картина, которая будет написана, — это не изображение чего-то индивидуального или хотя бы тени индивидуального, как бы она ни переходила в иллюзорную историю в лучах утреннего или вечернего солнца. Это картина целого мира людей, людей-теней, плывущих над Лондонским мостом в зимнем тумане того преддверия ада, которое увлекает тех, кто никогда не жил и потому равно ненавистен и Богу, и его врагам.

Картина разворачивается дальше. Сначала богатч, праздный мужчина и его праздная подруга, окруженные всеми благами роскоши и образованности; но в их сердцах нет места даже для вожделения — только издерганные нервы и изнеможение скуки. Потом ночь в публичном доме, бедном, но таком же бессердечном: бессмысленные взаимные упреки, бесплодные мечтания о лучших временах, бесплодные чрева и поблекшая, увядшая юность, и надо всем — страшный безличный голос, преры-

⁵ Он признавался в этом и сам. Слова «почему же Иль подошла тебе» в конце «Бесплодной земли» отсылают нас к отрывку из «Испанской трагедии», где Иеронимо показывает пьесу, написанную, «когда в Толедо он учился», и объясняет, что эта юношеская работа подходит к настоящему случаю (акт IV, сцена 5).

вающий болтовню предостережением: «Прошу заканчивать: пора». Время для конца всех этих вещей, крылатая колесница времени, могила — прекрасное и уютное местечко, и прощание безумной Офелии, река ее ждет. А потом и сама река с воспоминаниями о скучных летних романах, о бесплодных, бесстрастных соращениях, о любовнике, чье тщеславие встречается с равнодушием, о любовнице, приученной ничего не ждать. Всему этому противопоставлены воспоминания о великолепии, когда-то воздвигнутом сэром Кристофером Реном, о блеске Елизаветы и о святом Августине, для которого грех был реальностью и тем, против чего стоило сражаться.

Но хватит подробностей. В поэме изображен мир, где живительная вода чувства, единственное, что может оплодотворить человеческую деятельность, давно уже высохла. Страсти, которые в прошлом бушевали с такой силой, что угрожали гибелью благоразумию, разрушением человеческой индивидуальности, крушением маленьких человеческих корабликов, теперь обратились в ничто. Никто ничего не дает, никто не рискует собой во имя сострадания, ни у кого нет ничего, чем нужно руководить. Мы замкнулись в себе, успокоились в глухом себялюбии. Единственное оставшееся чувство — страх, страх перед самим чувством, страх смерти быть утопленным в нем, страх в пригоршне праха.

Эта поэма ни в коем случае не развлекательна. Она также не имеет ни малейшего отношения к магии. Читатель, ожидающий от нее сатиры или захватывающего описания грехов, будет разочарован ею так же, как и читатель, ожидающий пропаганды, призыва подняться и что-то совершить. К досаде обеих партий, поэма не содержит ни приговоров, ни предложений. Для литературных дилетантов, воспитанных в представлении, что поэзия представляет собой изящное развлечение, эта вещь будет оскорблением. Для маленьких неокиплингов, полагающих, что поэзия служит для призывов к политической доблести, она будет даже хуже. Потому что в ней описывается зло, в котором обвинять некого и нечего, зло, которое не излечить, даже если перестрелять всех капиталистов или разрушить дотла существующую политическую систему, болезнь, которая настолько разрушила цивилизацию, что политические средства приблизительно так же полезны, как припарки при заболевании раком.

Для читателя, который ждет не развлечения или магии, а поэзии, который хочет знать, чем поэзия может быть, если она ни то и ни другое, «Бесплодная земля» предлагает ответ. И размышляя над этим ответом, мы сможем, наверное, выявить еще одно качество, которым должно обладать искусство, если оно намерено отказаться от значимости и развлечения, и магии и добывает темы из своей же аудитории. Искусство должно быть пророческим. Художник должен пророчествовать не в том смысле, что он может предсказывать грядущие события, а в том смысле, что он может раскрыть своей аудитории, рискуя навлечь на себя ее неудоволь-

ствие, секреты их собственных сердец. Его дело как художника высказаться, очистить душу. Однако то, что художник должен сказать, не его (вопреки тому, что хочет заставить нас думать индивидуалистическая теория искусства) собственные секреты. Как выступающий от своего общества, он должен раскрывать его же секреты. Потому людям и требуется художник, что общество никогда не знает всей своей души. Отказываясь от этого знания, общество обманывает себя в том, незнание чего означает смерть. От зла, вырастающего из этого незнания, поэт в качестве провидца не предлагает никакого средства, поскольку он его уже дал. Спасение — это само стихотворение. Искусство лечит общество от самого страшного душевного недуга — от коррумпированности сознания.

УКАЗАТЕЛЬ

- абстрактная мысль 233
авторское право, закон о нем 295—296
Агамемнон 281
Аддисон, Дж. 133
азанде 19 прим.
академия, Королевская 296, 301
Аквинский Фома, св. 270, 282
Акт о всеобщем образовании от 1870 г. 103
Александр, С. 142, 167, 192
Аллен, Г. 124
амфитеатр 100, 102
анализ грамматический 233 и далее
— ~ логический 237 и далее
аналитическое мышление 232
аналогические смыслы 19—20
антропология культурная / физическая 223
апелляция к чувственным данным 159
Аристотель о ремесле 29, 35—36
— о поэте-ремесленнике 30
— его «Поэтика» 40, 58—59, 114
— о «красоте» 47
— об изображении всеобщего 54
— о подражании 52, 58, 114
— о δύναντις τῶν ἐναντίων 116 прим.
— о воспроизведении 126
— о воображении 160, 185—186
— о τὸ ὥς ἐπὶ τὸ πολὺ 174, 235
— его логические трактаты 237
Арне, Т. А. 288
артефакт = продукт ремесла 109—110, 128—130
архаическое греческое искусство 57
«архетипы» идей (Локк) 167, 172
Архимед 243—244
архитектура 296
атрофированные значения 19, 20
аудитория, отношение говорящего к аудитории 111—112, 227 и далее
— воспроизведение опыта говорящего в сознании аудитории 117—118, 135
— отношение к художнику: как «подслушивающей» 273—275
— — как «понимающей» 279—281
— — как сотрудничающей 282—285, 291—293, 298—304
— как «подслушивающая» 112, 273

баудлеризация 103

— ~ воображения 203—204

Бах, И. С. 295

«башня из слоновой кости» 118—120

бездействие 166

безработица 104

Бергсон, А. 89, 240

Бёрдсли, А. 61

Беркли, Дж., отвергающий доктрину Локка о том, что «все наши простые идеи реальны» 166—167, 172

— отличает «идеи Чувства» от «идей Воображения» 168

— интроспективная теория этого различия 168—169, 183

— относительная теория этого различия 169—172

— «законы природы» у Беркли 169—172, 178

— теория о том, что «идеи воображения» — «дикие» 170—?

— «разнообразно расположенное многоцветье» 180

— «сила» или «живость» идей чувств (ощущений) 194

— его теория языка 210

Берн-Джонс, сэр Э. 119

Бернсон, Б. 139—141

бессознательное, о нем 191

— теории искусства, основанные на ~ 124

Бетховен, Л. ван 89, 122, 288, 290

биография, современная — ни искусство, ни история 91

биполярность (амбивалентность) мысли 149, 201, 252—253

биполярность, подразумеваемая стандартом 149

Бихевиоризм 192, 224—225

Блейк, Вернон 139

Бог как ремесленник 29

болезнь (недуг), ее отношение к коррупции сознания 204, 258

— развлечение как моральный недуг 98

Босанке, Б. 55 прим.

брачная церемония, ее магическая цель 80—81

Брейгель, П. 61

Брод, К. Д. 170

Брук, Руперт 225 прим.

Брэдли, Ф. Г. 237

Брэнгвин, Ф. 138

Будда 224—225

— как творец 125—127

буйство 121—122

буквальное / эмоциональное отображение 60 и далее

Бэкон, Ф. 288

Вагнер, Р. 36

Ван Гог, В. 61 прим.

вдохновение 124

вежливость, ее значения 20

- «вечные объекты» 150
вещь, знание об отдельной вещи предшествует знанию о взаимосвязи вещей 198
«видимости» 178—179
Вико, Джамбатиста 85, 133 прим.
внешний мир 156—157
— воображение как фактор в нашем знании о нем 180
внимание 190 и далее, 205—206
— отвлечение внимания 202
— негативное ~ 201
внутриязыковое перефразирование 238
военная музыка 78
«военная поэзия» 121
воздействие эмоциональное 213 и далее
волшебные сказки 83—87
воображаемое 128, 144
— воображаемые цвета и т. д. 163
— чувства, о них 181
воображение, о нем 189
— теория искусства как воображения 133—134
— как нечто более активное, чем ощущение 183
— его связь с сознанием 200
— как связь между ощущением и пониманием 160; у Канта 206—207
— ~ / интеллект 231—232
— ~ / игра 131, 261 и далее
— баудлеризованное ~ 203
— смещение ощущений с воображением 187
— идеи воображения (Беркли) 168—172
— ~ / реальное видение 163
«воплощение» плана, о нем 129
воспроизведение мысли говорящего слушающим 135
«впечатление» (Юм) 160, 172 и далее
— двойственное ~ (как реальное чувство и как чистое ощущение) 198
впечатления / идеи 189 и далее, 206, 250, 258, 265, 278
второй порядок, мысль второго порядка 158
выведение 238
вызывание дождя 74
«вымысел» 163
выражение / возбуждение эмоций 110, 144
— ~ / демонстрация эмоций 120—122
— психическое ~ 212—217
— воображаемое ~ (= язык) 217—222
— эмоция не может остаться невыраженной 220
— двойственное выражение определенных эмоций 215—217
— указания в музыке 297
«высокий стиль» (Рейнольдс) 114

вытеснение 203, 208

галлюцинации 169, 183

Гамлет 122 прим., 288

Гарди, Т. 121

Гегель, Г. В. Ф. 283

гедонистическая теория искусства 85

Гейне, Г. 34

Гендель, Г. Ф. 288

генеральная репетиция, что на ней происходит 291

«гений» 117, 283

Генрих V (Шекспир) 122 прим.

Гермес, его сандалии (Гомер) 47

Гёте, И. В. фон 124 прим. 2

главенство эмоции 217—218

— чувства 206

Гоббс, Т. 166—167, 210

головомомка как форма «искусства» по недоразумению 41

Голсуорси, Дж. 87

Гомер 47, 57

Гораций 30, 40, 87

города, фольклорное искусство в городах 104

государство / церковь 20

грамматика 233 и далее

граммофон, причина его неудовлетворительности с точки зрения искусства 292

Грейвз, Р. 124 прим.

греко-римское общество, его разложение 99

греческий театр 137

— ~ искусство 81

— ~ архаическое искусство 100

— ~ отношение к искусству 17

— декаданс 37

— ~ драма 22

— ~ философия 29

— ~ политический опыт 20

— упадок греческого мира 59

грубость 91

Групповой театр, 298

«данное» 159, 183—184

Д'Аннунцио, Г. 119

«данные» чувств, отсутствие такой вещи 159

Данте 268, 270, 281, 295

двигательные ощущения 140

действие / бездействие 184

Декарт, Р., о проблеме воображения 165—166, 175—176

— об «использовании чувств» 191—192, 191 прим.

- его «всеобщая наука» 204
- о единстве замысла 289
- дело эстетика 295
- «денатурированное» искусство 53, 251
 - язык 251
- детективное повествование 90
- дети, их сознание 194, 202
 - язык детей 210—211, 218—219, 220—222, 227 и далее
 - игры детей 85
- джаз 63
- Джеймс Генри 302
- Джеймса-Ланге теория эмоций 215—216
- Джером, Дж. К. 87
- Джонсон, Б. 34, 37, 86 прим., 91 прим.*
- Джоуэтт, Б. 55 прим., 239
- «дикие» чувства 170, 175—176
- диссоциация 203, 207—208
- Донн, Дж. 268—269
- Доре, Г. 89
- Драйден, Дж. 87
- Дун, Р. 298
- «дух» / «душа» 154
- «душа» 154
 - «ложь в душе» 204 прим.
- Еврипид 295
- европейская цивилизация 153
- египетское искусство как натуралистическое и магическое 22, 62, 81
- елизаветинская драма 89
- естественные классы 256
- желание, его отношение к игре 132—133
- жест 224—227
- живопись — не «зрительное искусство» 138 и далее
 - ее состояние в Англии 300—301
 - ~ станковая, ее упадок 299
- «живость» идей 168
- журналистика как развлечение 100
- заземление эмоций (= катарсис) 84
- законченный продукт / сырой материал 28
- законы природы второго порядка 174—176
- зарождение 216

Курсивом даны страницы, на которые в издании 1938 г. ссылки отсутствуют, вопрос после номера страницы указывает, что данного слова нет в указанном месте оригинала, а связь понятий с предполагаемым контекстом вызывает сомнение. — *Прим. перев.*

- заряд, эмоциональный 83, 153—155
званный обед, его ритуал 80, 81
звук / музыка 134—135, 138, 144
зеркала 177
здоровье, его связь с сознанием 259
злоба и развлекательное искусство 91
«знакомство» (с чувствами) 159
значение, Дантова теория значения 281
«зрительное искусство», живопись им не является 138
- игра 84
— ~ детские 84—85
— как свойство развлечения 83—84, 85, 97
— ~ / воображение 131—134, 144, 261, 270
— как воображение, действующее под цензурой желания 133
- идеи (Локк) 187
— простые / сложные (Локк) 166—167
— реальные / фантастические (Локк) 166—167
— ~ / впечатления (Юм) 160, 172 и далее, 188 и далее
— (Спиноза) 166
— простые и ясные (Спиноза), 203 прим. 14
- идеализм 234, 237
«идиомы» 236
- иерархия ремесел 35
«изящные искусства» 18, 45
«иллюзия», театральная (признак развлекательного искусства) 84
«иллюзорные чувства» 176—178, 181—182
иметь в виду, «что мы имеем в виду» 18, 245
- имитация / отображение 51
— инстинкт подражания 222
- индивидуализация — дело настоящего искусства 113
индивидуализированное / обобщенное изображение 54
индивидуализм 286—293
индивидуальное, искусство как знание индивидуального 263
«инстинкт подражания» 222
интеллект, о нем 200—201
— две его формы 200
— отношение внимания к ~ 191
— эмоции интеллекта 243 и далее, 267 и далее
— ~ и искусство 266 и далее
- интеллектуализированный язык 209, 243
«интеллектуалы» 119
интерпретация 191—192
интимность 149—150
интроспекция 192
— теория связи между чувством и воображением 168—169, 183
- искажение, его формула 109
искренность 115

- искусство Ориньяка 21, 81
— ~ палеолита 21, 62
— ~ и необходимость 261—262
- использование, вопросы ~ 13—14, 92, 107
— предшествующие вопросам определения 14
— ~ языка / порождение языка 251
- истина и сознание 200 и далее
— ~ и искусство 261 и далее
— истинность предположения никогда не является достаточным поводом для его утверждения 241
- исторические исследования, прогресс в них 108
- Йейтс, У. Б. 119
- каденция 290
- Кант, И. 165, 237
— о песне птицы 48
— о живописи 139
— об априорных знаниях 158
— о воображении и о его функции в познании 160 180, 186, 207 прим.
— о научном методе 174
— его открытие законов второго порядка 175
— о связи между реальным и воображаемым 172, 175—176
- катарсис 67, 111
- Катулл 289
- кельтское искусство 62
— кельтские сумерки 119
- Кид, Т. 288
- Киплинг, Р. 76, 225 прим.
- кинематограф как развлекательное искусство 100, 104
— как «фантазия» 133—134
— препятствия для развития подлинного искусства из кинематографа 292
- колдун, имитирующий рев быка 72
- Кольридж, С. Т. 118
- комедия 56, 115—116
- коммунизм 76, 254
- Кондильяк, Э. Б. де 188 и прим.
- контекст, как влияющий на «значение» 236
- концерт, как требующий сотрудничества от солиста 290
- коррупция — см. сознание, коррупция сознания
- Котман, Дж. С. 138
- «красное пятно» 190—191, 198
— «выражение личности» 286
- красота 45 и далее
— красота / полезность 46

- отсутствие связи между искусством как таковым и красотой 46—49
- связь с восхищением и желанием (ἔρως) 46—47
- неэстетическое использование понятия является нормальным и корректным 48
- его неправильное употребление эстетиками 48—49, 95 прим., 142
- критика, о ней 15, 92
 - невозможность критики, если искусство = воспроизведение 92 и далее
 - ее отношение к художественному творчеству 256—257
 - ее низведение до сплетен о личной жизни 286
- критики, причины их разногласий 93—94
 - их долг в отношении механизированного искусства 299
- «Кройка и шитье» 44
- Кроче, Б. 55 прим.
- Кук Вильсон, Дж. 242 прим.
- куклы 137
- латинское искусство 62
- Леви-Брюль, Л. 68—71
- Лейбниц, Г. В. 166, 175
- Лейтон, лорд 119
- лексикографические единицы 234, 238
- лексикография 234
- Леонардо да Винчи 124 прим. 2
- лживое сознание 203, 208, 257 и см. сознание, коррупция сознания
- либерализм 76
- литература язвительности 91
- личность 228
- логика традиционная 237 и далее
- логический позитивизм 188 прим., 237
- ложь 203
- Локк, Дж., о детях, идиотах и варварах 66
 - о реальных и фантастических идеях 166—169
 - о степенях знания 176 прим.
 - зарождение теории интроспекции у Локка 167, 169, 183
 - как материалист 184
 - ошибка в отношении «простых идей» 187, 190
 - о языке 210
- Лоррен, Клод 288
- Лоуэнфельд, М. 85 прим.
- Льюис, М. Г. 89
- магдаленское искусство 21, 81
- магическое «искусство» 57, 75 и далее
- магия, чем она не является — теория Тайлора-Фрейзера 65 и далее
 - — теория Леви-Брюля 67—70

- — теория Фрейда 69—71
- чем она является 41, 72—75, 252
- извращение магии 74
- отношение магии и развлечения 72, 84
- смесь магии и развлечения 86 и далее
- невозможность подлинной критики, если искусство смешивает-
ся с магией 95—97
- ее неспособность к развитию в искусство 254

Мазаччо 139—140

Малиновский, Б. 68 прим.

Мальбранш, Н. 184—185

Мальволио 91

маниакальный невроз 70—71

Мариа, Ф. 87

Марло, К. 282 прим., 288, 302

маски, которые носили актеры 137

мастерство, о нем 38

материал — см. сырой материал (сырье)

материал и форма 28

материализм 184

«метафизика» 186

метафизики 128

механизированное «искусство» 292

мечтания (сны) наяву 132, 134

Микеланджело 102, 296

Милн, А. А. 87

«мистическая» связь (французское чувство) 67

«мнемические чувства» 188 прим.

многозначность 18

множественность языков 222 и далее

Мольер, Ж. Б. П. де 69

Моне, К. 140

мораль, не только практическая 264

Моррис, Уильям 296

морфология 235

моторные галлюцинации 70

Моцарт, В. А. 89, 288, 290

музыка 226, 297

— ~ и жест 224

— ~ / звук 134—135, 137—138, 144

мысль / чувство 149 и далее

— ее основные формы 155—157, 174—175

— ее вторичные формы 157—158

— ее биполярность 201

— сознание как форма мысли 200

— абстрактная ~ 233

— аналитическое мышление 232

мысль второго порядка 158, 174—176

«мышление», оккультная сущность 67—69

назначение художественной школы 257

наложение искусства и ремесла 33 прим., 52, 252

наркотики 99

народные песни 92, 105

насилие, литература насилия 91

«настоящее видение» 163—164

— «реально присутствующее здесь» 163, 179—180

«наступление на искусство», объявленное Платоном 55 и далее

натурализм, о нем 61

«наука» / «философия» 157

— «~ о человеке» (Юм) 174

«научное использование языка» 239 и далее, 269

неадекватные идеи 208

невроз 72

негры 19

неоплатонизм 126

неправильное понимание 231

неправильное употребление слов 120

нереальное, для воображения безразлично разграничение между ~ и реальным 132

— это положение корректируется 261 и далее

«несовместимость» в искусстве 262—263

неуспех, его значение 149

Ньютон, И. 167

обезьяны и печатные машинки 124 прим.

обманчивость чувств (Декарт) 165

обобщенное изображение 54

— описание как обобщение 113

«образы»

178—179

обучение, «искусство» как ~ 41—42

общества, причины их смерти 99

общество ацтеков 99

— ~ инков 99

объективный / субъективный 142

«одомашнивание» ощущения сознанием 195

озлобление 111

оккультные сущности 69—70

олимпийская скульптура 60, 100

опера, теория оперы Вагнера 36

описание / выражение эмоций 111—113

определение, его связь с установившимся использованием термина 14

опровержение теории, его последствия 108

опыт, знания, выводящиеся из него 157

— «независимо от опыта» 158

— ~ = воображение 189—190

- как включающий интеллект 197
- «оригиналы» идей (Локк) 172
- оригинальность 52, 251, 288—289
- Остин, Дж. 120
- «осознательные ценности» 139—140, 224, 276
 - не осознательные, а двигательные ощущения 140
- «от деревянных башмаков до деревянных башмаков» 103
- отбор, о нем 63
 - его отсутствие в подлинном искусстве 115
- ответ — см. стимул
- отдых / развлечение 98
- отказ от чувств 201—203, 231
- отношение автора к исполнителю 289 и далее
- отражение, его идея (Локк) 173
 - буквальное и эмоциональное 60
 - его степени 62
 - ~ и критика 92 и далее
 - обобщенное 114
 - различия в направленности ~ ; различия, присущие ~ 116
 - ~ и искусство 51 и далее
- «Официальный вариант» 289
- ошибка как искажение знаний предубеждением 108—109
 - подмена концепции иллюзии концепцией ошибки 178
 - ~ в сознании, ее возможность 201—202
 - ~ в сознании не есть чистосердечное заблуждение 203
 - сознание, подверженное ошибке 228
- ощущение 152
 - его отношение к эмоции 152—153
 - как включающее воображение 163
 - как исключяющее воображение 164
 - его смешение с воображением 187
 - ~ / внимание 190
 - идеи ощущения (Локк) 173
- память 196, 233
- патристическое искусство 78
- первобытные цивилизации, их изучение 65
- передача (мыслей, эмоций) 135, 229—230
- перемешанные идеи (Лейбниц) 166
- перспектива 139 прим. 9, 146
- печатный станок 292, 299
- Пиндар 56
- Пистоль 91, 122
- письмо, неполная запись речи 224
 - «чистое» и «прикладное» 271
- Пифагор 270
- плагиат 289, 293—296
- план, о нем 128—130

планирование 28

— его отсутствие в искусстве 32—33

плоскость картины 139, 145 прим.

Платон, сложность понимания Платона 17

— теория правосудия, отделенная от теории ремесла 29

— теория творчества, включенная в теорию ремесла 30

— теория искусства, включенная в теорию ремесла 30, 40

— теория красоты, связанная не с искусством, а с любовью 46

— не рассматривающий все искусство как подражательное 52

— миф о его наступлении на искусство 55, 100

— его наступление на развлекательное искусство 55—59, 104

— исторический контекст его наступления 100—102

— трагедия и комедия в «Пире» 116 прим.

— «ложь в душе» 204 прим.

плохое, о нем 255—256

— ~ искусство, что им не является 252—253

— — что им является 255 и далее

Плутарх 288

плутократия и искусство 102

По, Э. А. 61, 90

подавленность, чувство ~ 111, 117

подражание — см. имитация, поток чувств (ощущений) 151, 158—159, 195

позитивизм 65

полезные искусства / изящные искусства 45

положения 241

«понимание» / «разум» 157

— понимание слушающим 230

понятность 120

«попытка» что-то сделать 149

порнография 88

портрет как изображение 52, 60—62

— как искусство 54, 280

— «похожесть» в портрете 61, 280

— римский ~ 22

— египетский ~ 22, 62, 81

«потому что», значение 153

Поуп, А. 37, 118

похороны, их магическая цель 80—81

поэтическое ремесло 30, 38

Прайс, Г. Г. 170

Прайс, сэр Ю. 139 прим. 8

Пракситель 60

предложения 235, 238

предпочтительность логическая 238

«президент бессмертных» (Гарди) 121

преобразование сырого материала 28

привидения, упадок рассказов о них 89

«прикладная» литература 271

- «приписывать» (Александр) 142
природа, ее законы (Беркли) 169—172, 178
— — законы второго порядка 174—176
— мир природы 156—157
продление (протяженность во времени) чувств 195, 197, 206
продолжительность 151
проза 269
произведение искусства, о нем 46
— двусмысленность выражения 134
— ~ = артефакт или произведение ремесла 109—110, 140
— ~ = воображаемый объект 134 и далее
— материальное как необходимое для эстетического опыта 277 и далее
пропаганда 42—43
пророчество, поэзия как ~ 303
Просперо 18
проступок, его отношение к коррупции сознания 204
простые идеи (Локк) 166
противоречие 150
психическое выражение 212 и далее
— психический уровень опыта 154, 160, 249
психоанализ 204
психоаналитики 133, 204
психологическая эстетика 39 и далее, 86, 124, 143
— психологические законы 170—172
— психологические термины, почему они не используются в поэзии 113
психология 31, 161 прим.
— ее цель 155, 161 прим.
— осознание психологией коррупции сознания и ее воздействия 202—204
— ее отношение к физике 171
— психология развлекательного искусства 59
— литература не должна приниматься за психологию 114
пуританство 102
радио 104, 292
Радклиф, миссис А. 89
радуга 180
развлечение, о нем 41, 83, 252
— психология развлечения 59—60
— развлекательное искусство гл. 5, везде
— — развлекательное искусство в среде эстетов конца XIX в. 76
— — наступление Платона на развлекательное искусство 57 и далее
— — его защита Аристотелем 59, 114
— его отношение к магии: сходство и различие 72, 84
— его смешение с магией 86—87

- как удовольствие 97
- как отдых 98
- когда оно представляет опасность для практической жизни 98
- его история в Европе 100 и далее
- его неспособность к развитию в искусство 253—254
- «разговор с непосвященным» 128, 164
- раздвоение сознания 97
- различие, соответствующее здравому смыслу, его ценность 163
- разряд эмоций 83
- «разум» / «понимание» 157
- Расселл, Б. 170
- Рафаэль 52, 139—140
- реакция — см. стимулы
- реалистическая эстетика 49, 142—144
- «реальное» 164
 - воображение и ~ 132
 - изображение реального и воображаемого 54
 - ~ вещи 128
 - ~ цвета и т. д. 164
 - ~ «идеи» (Локк) 166—167
 - ~ ощущения, чувства 164—167
- реальность как кантианская категория 176
- Рейнолдс, Дж. 54, 114
- реклама 42—43
- религиозное искусство 78
- религия, отношение к магии 78
- ремесленник 28 и далее
- ремесло / искусство 17, 20—21, 113—114, 117, 119
 - его характеристики 27—29
 - его философия 29
 - ~ и искусство, их взаимное перекрытие 33 прим.; то же, далее объясненное 252—253
 - теория искусства как ремесла 109—110, 134, 143—144 и см. техническая теория искусства
 - создание в соответствии с ремеслом (т. е. фабрикация) 130
- Ренессанс (Возрождение), его употребление слова «искусство» 18
 - его политическое сознание 20
 - его эстетическая теория 52
 - его искусство не магическое, но развлекательное 76, 100
 - его выжившее магическое искусство 77
 - изучение его живописи Бернсоном 139
 - его анти-аристотелизм 237
 - его театр 292
- репетиция 291—292
- Рескин, Дж. 54, 296
- Реформация, ее позиция по отношению к искусству 102
- рецензии критические 284, 299
- речь — см. язык

- публичная — 292
- Римская империя 99, 104
 - портрет 22
 - театр 100, 102
- «ритуал» в неврозах 70—71
- Ричардс, И. А. 44 прим., 124 прим., 209, 239 и далее
- романтизм 54
- романы, популярные — не являются искусством 133
 - распад (разложение) романа 299
- Ростовцев, М. 101 прим.
- Савонарола, Г. 102
- самовыражение 286
- самообман 202
- самосознание 194—195, 228
- самоутверждение 195, 206
- сатира 91
- Сафо 289
- Светоний Тарквилл, К. 192 прим.
- связи 232
 - «отношения между чувствами» 158—159, 185
- Сезанн, П. 138—140
- сексуальное желание как основа развлекательного искусства 92
- сельскохозяйственная депрессия 104
- «семейства» чувств 170
- сентиментальная литература 92
- Сервантес, М. 91
- сердце, чувства, связанные с ним 180
- «сила» идей, о ней 168
- силлогизм 238
- символ, соответствующий значению слова 62, 209
 - ~ = артефакт, представляющий свой оригинал во второй степени 62
 - ~ = слово 188 прим.
- символизм = избирательная репрезентация 81
 - ~ = интеллектуализированный язык 209—210, 244—246
- Симон 188 прим.
- «симпатическая» магия 67
- симпатия 228
- синтаксис 235
- Сислей, А. 140
- Ситуэлл, Э. 37
- скрипка 137
- «слепое» воображение (Кант) 207 прим.
- слова — см. двусмысленность, определение, язык, термин, использование
- сложные идеи (Локк) 166
- Слоп, доктор 112
- слушание оркестра 137

- слушание / слышание 190
смотрение / видение 190
снобизм, литература ~ 91—92
сны как игра 132
— сны / искусство 134
— элемент иллюзорности в снах 176
— их интерпретация 181
согласие 150
содержание и форма 34—35
«содержимое» разума (Локк), которое не может быть создано из чувственных данных (ощущений) 187—188, 190
сознание 111, 113, 206—207
— ~ и самосознание 228
— свобода сознания 194
— видоизменение ощущения сознанием 193 и далее
— продление ощущения сознанием 207
— отношение к воображению 200
— как форма мысли 200—201
— как порождающее искусство 249
— раздвоение сознания 97
— коррупция или ложь сознания 202, 203, 204, 231, 257—260, 304
— эмоции сознания 215, 216—217, 250
«сознательная» (часть) / «бессознательная» (часть) 191
Сократ 29; у Платона 55 и далее
солидарность 214
сотрудничество 282 и далее
Спенсер, Э. 288—289
Спиноза, Б. 166, 203—204, 208, 215 прим., 257
спонтанность ощущения 185
спорт как магия 79
«способ» действия, о нем 114
средневековое искусство 81, 100
— философия 165
Средневековье, его начало 102
— магический характер искусства в средние века 75, 100
средства и цели 27—29, 31—32, 43, 109, 112, 251
степень, различия в степени 176
стерилизация чувственных данных 153—154
стимулы, реакция на них 86, 112, 184
стих 269
страх и развлечение 89
Стриндберг 61
субъективный / объективный 142—143
субъектно-предикатная форма 237—238
суждение = критика 92
сходство в портрете, о нем 60—63
схоластические термины 184
сценические ремарки 296—297

- сырой материал в ремесле 28
— его отсутствие в искусстве 33
- Сэйерс, Д. Л. 90
- сюрреализм — форма отображения 61—62
- Тайлор, Э. Б. 66 прим., 71
— его теория магии 66
- танец, как «первоначальный» язык 224—225, 226—227
— движения как изображение танца 62
— современный танец как магия 80—81
— музыка 78
— ~ войны 72—73
- «творение из ничего» 126—127
- творчество, о нем 125—127
— ~ божественное и человеческое 125—127
— ~ в воображении 130
— язык: его использование 251
- тела, утверждения о них 156
- тема (тематика) 76—77, 254
- теория, ее вопросы 107
— ~ / практика 263 и далее
— ~ любви 47, 49
- термины, их употребление 92
- Тёрнер, Дж. М. У. 54, 286
- техника 36—39
— отсутствие техники выражения 112
- техническая теория искусства 29, 107—110, 116 прим., 141, 240, 274—275, 285
- технические термины 18—20, 244
- типичное 54
- Толстой, Л. 241
- топография, сентиментальная 92
- трагедия 56, 59, 115
- триллеры 89
- тягостность как элемент в эстетическом опыте 284
- Уайлд, О. 42, 76
- удовольствие / развлечение 97
- узнавание 206
- украшение жилища как магия 78
- универсальное (всеобщее), его изображение 54
- униформа, ее эмоциональный эффект 225 прим.
- успех 149
- «устаревший» — выражение псевдокритики 94
- утверждения 237, 242—243
- ученый, в сравнении с колдуном 66
- Уэбстер, Дж. 91

- фабрикация 123, 131
 факты, научное обращение к ним 107
 фальсификация в фотографии 61
 — фотография, «непохожая» на оригинал 61 и 61 прим.
 фантазии 132, 133, 167, 183, 203
 фантазия = ощущение (Гоббс) 166
 — ~ = воображение (Локк) 187
 «фантастические идеи» (Локк) 166—167
 физиология, обращение к ней 168
 физическая антропология 223
 фикции 233—234
 «философия» / «наука» 157
 — как литературная форма 269—271
 фольклор 77, 103
 «форма» в формалистической эстетике 136
 форма и материал 28
 — отсутствие такого разделения в искусстве 34—35
 фортепиано, применение воображения при слушании — 137
 Франс, Анатолий 119
 Фрейзер, сэр Дж. Дж. 66 прим., 71
 Фрейд, З. 69—71, 81 прим., 124 прим. 2
 футбол как развлечение 104
 — как магия 79
 характеристики европейской цивилизации 153—154
 Холиншед, Р. 288
 хорошая вещь, о ней 255
 христианство, его воздействие на римское искусство 102
 художник, его отношение к «простому смертному» 16—17, 117
 — ~ как эстетик 15, 16

 цветовая символика 153
 ценность — см. осязательные ценности
 церемонии, зрелища, их магическая цель 79
 церемония посвящения 72, 80
 церковь и государство, их ренессансное разделение 20
 «цивилизация афродизиака» (А. Бергсон) 89

 часть и целое 27
 «чистая» / «прикладная» литература 271
 чувственное удовольствие, ошибочно идентифицируемое с ним искусство
 136, 141
 чувственные галлюцинации 70
 чувственные данные (чувства), современное использование термина 159—
 160
 — как использован в главе IX 164
 — двусмысленность термина 199
 — ошибочное разделение между реальным и воображаемым 181
 — «интерпретация их посредством мышления» 155—156, 180

- скорректированная вышеизложенная доктрина 200
- «отношения между чувствами» 158—159, 185—186
- скорректированная вышеизложенная доктрина 189
- эмоциональный заряд чувства 153
- стерилизация чувства 153—154
- значение слова «данные» в термине «чувственные данные» 183—184
- двусмысленность термина 199
- *suggestio falsi* в термине 159, 205
- «мир, сконструированный из ~ » 199
- чувство, его идеи (Беркли) 168—172
- чувство / мышление 149—151, 154
 - слово, применяемое к двум разновидностям вещей 152
 - используемое в данной книге для определения «психического уровня опыта» 155
 - как материя мысли 155
 - «мнемические» чувства 188 прим.
 - преобразованное сознанием в идею 195
- Шартрский собор 288
- Шекспир, У. 18, 91, 122 прим., 124 прим. 1, 137, 268, 286, 288, 290, 295
- Шелли, П. Б. 92, 268, 270
- Шенди, мистер 126
- Шоу, Дж. Б. 87, 296—297
- эллинистический мир 60
- эмоциональная дефекация 59 и см. катарсис
- экономическое рассмотрение искусства 30—31
- Элиот, Т. С., мисс Э. Ситуэлл о нем 37
 - «Бесплодная земля» 269, 301—304
 - «Суини среди соловьев» 281—282
- «эмоциональное использование языка» 239 и далее, 269
- эмоциональные взаимодействия 213 и далее
- эмоциональный заряд чувства 153—154, 215, 243
 - ~ состояния сознания 215, 243
 - ~ интеллектуальной активности 243—244
 - отображение 60 и далее
 - употребление слов 20
- эмоция, «искусство» (= ремесло) как ее вызывание 41—42
 - как вызываемая ради самой себя (развлечение), или как средство (магия) 41
 - катарсис эмоции 59—60
 - отношение магии к эмоции 72—73
 - две фазы эмоции 83
 - возбуждение эмоции 109
 - выражение эмоции 110
 - двойное выражение эмоции 215—217
 - возбуждение / выражение эмоции 113, 144

- ~ ощущения 152—154, 243
- ~ сознания 216—217, 243
- ~ интеллекта 243 и далее
- теория эмоции Джеймса-Ланге 215—216
- отказ от эмоции 201—203, 231
- эстетическая ~ 115—117, 254

эмпирическое мышление 156, 157, 161 прим.

эпитеты в поэзии, почему они опасны 112

Эрнунд, его проклятие 112

эстетическая эмоция — см. эмоция

Эсхил 56, 100

Юм, Д., следующий за Беркли в отрицании положения о том, что «все наши простые идеи реальны» 166

- отделяющий идеи от впечатлений посредством теории интроспекции 160, 172—174, 183, 188—189, 197
- как он разделяет их 193—194
- как идеи «выводятся» из впечатлений 197, 278
- обозначающий две различные вещи как «впечатление» 199
- противоречивая оговорка Юма 173
- его «Наука о человеке» 174
- «опыт», значащий для Юма не ощущение, а воображение 190
- как автор теории воображения Канта, 207 прим.
- пренебрежение к Юму философов его времени 188 прим., 199—200

Юнг, К. Г. 124 прим. 2

язык, о нем 217—218

- как выражающий 111
- как воображаемый 209
- искусство как ~ 249 и далее
- мир как ~ 265—266
- ошибочная редукция априорных суждений к предположению языка 158, 188 прим.
- ~ жестов 223—224

ясность 120

actio / passio 203

ars 17, 27

Ayer, A. J. 189 прим.

beaux arts, les 18

Bégouen, Count 22 прим.

belle arti, le 18

Brown, Baldwin 22 прим.

Carrit, E. F. 142 прим.

clichés — не живой язык, но мертвые явления языка 252—253

dare, datum 184

dulce 87

Ensor, R. C. K. 104 прим.
ἔρως 47, 48
Evans-Prichard, E. E. 19 прим.
Gesta Romanorum 288
Hocart, A. M. 79 прим.
idées fixes 183
imaginatio = ощущение (Спиноза) 166
James, D. G. 44 прим.
κάλον, τὸ 46
κάθαρσις 59 и см. катарсис
MacNiece L. 301 прим.
micare digitis 223
monde ou l'on s'amuse, le 100
Moore, G. E. 186 прим 4, 5; 187, 189 прим. 9
Newman, E. 141 прим.
objets d'art 46 и см. произведение искусства
panem et circenses 100, 104
passio 203
percipere (Спиноза) 166
persona 228
poetica, ars 17
ποιητικὴ τέχνη 17, 30
πόλις, ο нем 19
psyche 154
τέχνη 17, 27
utile 87

Коллингвуд Робин Джордж
ПРИНЦИПЫ ИСКУССТВА

Издатель А. Кошелев

Редактор перевода Е. И. Стафьева
Корректор М. М. Коробова

Подписано в печать 10.03.99. Формат 70х100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Школьная.
Усл. изд. л. 26,445. Заказ № 535 Тираж 1000.

Издательство «Языки русской культуры».
129345, Москва, Оборонная, 6-105; ЛР № 071304 от 03.07.96.
Тел. 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).
E-mail: mik@sch-Lrc.msk.ru
Каталог в ИНТЕРНЕТ
<http://postman.ru/~lrc-mik>

Отпечатано с оригинал-макета во 2-й типографии РАН.
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6.

*

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел.: (095) 247-17-57, Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 17 ч.).
Адрес: Zubovskiy b-p, 17, str. 3, k. 6.
(Метро «Парк Культуры», в здании изд-ва «Прогресс».)

Foreign customers may order the above titles
by E-mail: Lrc@koshelev.msk.su
or by fax: (095) 246-20-20 (for ab. M153).

