

ЯЗЫК И ИСКУССТВО

Х. От пра-языка к искусству

Чтобы понять переход от искусства, заключавшегося в самом языке, к настоящему искусству, как самостоятельной функции духа, нужно прежде всего стать на следующую точку зрения.

Искусство есть известная *работа мысли*. Первыми, древнейшими проявлениями и созданиями этой работы были слова, грамматические формы, — *язык*. Но психическая деятельность, известная под именем языка, не только не исчерпала творчества мысли, а напротив укрепила и развила его. Этот прогресс мысли выразился в стремлении подняться над областью языка в какие-то высшие сферы, создать новый мир образов, кроме того, который уже был дан и самом языке. Та энергия мысли, которая тратилась на самую речь, теперь направится куда-то выше речи, и последняя будет низведена на ступень материала или орудия этой новой деятельности. Для этого прежде всего необходимо, чтобы грамматические категории сами по себе перестали быть осмысленными и художественными, чтобы они уже не занимали так много места в сознании, став чисто формальными, только скользили бы по его поверхности, не отнимая у него ни времени, ни энергии. Тогда то, что мысль создавала в сфере слов и их грамматических форм, будет создаваться в большем масштабе в тех областях творчества, которые называются песней, сказкой, басней, поэмой и т. д.

Будут созданы образы, животные и человеческие, которые явятся в сознании представителями известных общих черт, общих понятий; например, лев — как представитель силы и власти, какой-нибудь богатырь — как представитель стремлений целого племени, и т. д., — и в результате получится новая, более сложная деятельность мысли, направленная на апперцепцию образами тех понятий или идей, которые имеются или назревают в умственном обиходе племени.

Но на первых порах эта новая деятельность будет еще хранить живые следы своего происхождения. Как язык — до искусства — был искусством наивно-реалистическим, так и эта примитивная поэзия будет проникнута тем же духом. Сказка, басня, поэма будут пониматься *à la lettre*, — как *быль*, как изображение конкретного случая; идея же, смысл, иносказание, в них заключенные, лишь исподволь станут овладевать сознанием. По мере развития способности восходить от образа к идее искусство будет постепенно терять свой наивный реализм и развиваться в направлении *идеалистическом*. Когда наконец *идея* займет в сознании подобающее ей место, тогда установится то гармоническое соотношение между образом и идеей, между конкретностью первого и отвлеченностью второй, которое составляет душу настоящего искусства и может быть названо *внутренним ритмом художественной мысли* (в противоположность внешнему).

И если бы мы задались целью проникнуть в «тайны» художественного творчества (в том виде, как оно является уже в настоящем, развитом искусстве), то вот те пункты, на которые нам пришлось бы устремить все наше внимание: 1) *психология внутреннего ритма — образа и идеи*, 2) *психология внешнего ритма*, и 3) *участие языка* в осуществлении того и другого психологического процесса. Последний пункт — самый трудный, потому что это участие бессознательно. Сам по себе язык уже не

является процессом художественным, но он и не перестал и, конечно, никогда не перестанет быть *орудием мысли*, все равно какой — научной, философской, религиозной, художественной, — и вот тут-то и возникает вопрос: какие незримые узы связывают психический процесс художественного творчества с психической деятельностью языка в его современном состоянии?

Мы знаем уже, что язык, как процесс мысли, разворачивается — с тех пор как он перестал быть искусством — в сфере бессознательной или полусознательной. Спрашивается: что он там делает, как он там функционирует — в смысле пружины, приводящей в движение волны мыслей, образующих процесс художественный?

Мы не беремся здесь ответить на этот вопрос и только указываем на необходимость его постановки. Для правильной же постановки его нет лучшего отправного пункта, как следующая глубокая мысль Потебни:

«Моменты вещественный и формальный различны для нас не тогда, когда говорим, а лишь тогда, когда делаем слово предметом наблюдения. На мышление грамматической формы, как бы она ни была многосложна, затрачиваем так мало новой силы, кроме той, какая нужна для мышления лексического содержания, что содержание это и грамматическая форма составляют как бы один акт мысли, а не два или более, и живут в сознании говорящего, как неделимая единица. Говорить на формальном языке, каковы арийские, значит систематизировать свою мысль, распределяя ее по известным отделам. Эта первоначальная классификация образов и понятий, служащая основанием позднейшей умышленной и критической, не обходится нам, при пользовании формальным языком, почти ни во что. По этому свойству *сберегать силу* арийские языки суть весьма совершенное орудие умственного развития; *остаток силы, сбереженной словом, неизбежно находит себе другое применение, усиливая наше стремление возвыситься над ближайшим содержанием слова*. Наш ребенок, дошедший до правильного употребления грамматических форм, при всей скудности вещественного содержания своей мысли, в некотором отношении имеет преимущество перед философом, который пользуется одним из языков, менее удобных для мысли». («Из записок по русской грамматике», изд. 2-е, стр. 27).

Как видно из приведенного места, сбережение умственной силы состоит в том, что грамматическая форма, некогда жившая и действовавшая в сознании, теперь едва-едва затрагивает его, делает свое дело втайне, и та энергия, которая некогда тратилась на ее мышление, освобождается для другой — высшей — деятельности. Какой рациональной, т. е. научной и философской, а также и *художественной*, образной. Мы видели выше, что энергия, тратившаяся некогда на мышление грамматической формы, имела — между прочим — *художественный пошиб*. И вот, раз она освободилась, то ее дальнейшая деятельность может принять форму не только научной или философской, но и художественной — смотря по человеку, по характеру и свойствам его ума.

Художник — это тот мыслитель, который апперципирует идеи образами. Эти образы расцветают в его воображении силою скрытой деятельности языка. Как и всякий нормальный человек, художник схватывает впечатления словами и наряжает их в грамматические формы. Но у него былая художественность слова и грамматического значения действует несравненно сильнее, чем в уме нехудожественном. И прежде всего в начавшемся брожении его мысли возникает движение, для которого отправным пунктом или импульсом служит свойство слова — иметь «внутреннюю форму». Известное дело, в языке художника самые прозаические слова с давно угасшею внутреннею формою оживают и в применении к тем или другим представлениям или понятиям получают новую, часто совершенно неожиданную образность и живописность. Такая работа слова могущественно содействует тому, чтобы понятия мыс-

лились не слишком абстрактно, чтобы они наряжались в наиболее яркие, типичные представления. И вот из этого брожения мысли, движущейся в *таком* направлении, и возникает умственный порыв — создать по образу и подобию слова с внутренней формой, или понятие, воплощенное в типичное представление, иной — высший — продукт мысли, *художественный образ*, в котором была бы воплощена какая-либо идея. В этой работе ума, в этом кипении мысли язык продолжает незримо участвовать всеми своими свойствами, и между прочим — грамматическими формами. Дух художественности, который некогда был присущ этим формам и как бы скрывается в них в виде связанной, потенциальной энергии, теперь освобождается — и в уме художника впечатления, образы, понятия, охваченные этой освобожденной энергией, выливаются в художественные формы. Внутренний ритм языка преобразуется во внутренний ритм искусства.

Если художник обладает специальным талантом *словесного* (стихотворного или «прозаического») воспроизведения этой работы мысли, то он напишет поэму, роман, драму, комедию и т. д. Если у него этого таланта нет, а есть другой — *живописный*, то он *переведет* эту свою внутреннюю работу *мысли и слова* на язык красок и напишет картину. Если у него другой дар — пластики, он воспроизведет ту же работу *мысли и слова* «резцом» и создаст статую и т. д. Живопись и скульптура суть только *переводы* внутренней умственно-словесной художественной деятельности на другой язык — красок, форм, линий.

Если, наконец, художник не обладает никаким специальным талантом и никакой «техникой», то он ничего не напишет, не нарисует, не вылепит, но это не мешает ему оставаться художником, даже великим, для себя и для тех, которые его лично знают и имеют возможность заглянуть во внутреннюю работу его ума.

* * *

Можно было бы попытаться (исследователю, вооруженному соответствующими специальными знаниями) объяснить с точки зрения, здесь проводимой, отношение ко внутренней художественной работе мысли и слова — и таких искусств, как архитектура, с одной стороны, а лирика и музыка — с другой. Это вопрос более сложный и специальный, требующий особых исследований в области внешней формы как языка, так и этих искусств, ибо в архитектуре, в лирике и в музыке внешняя форма теснее, чем в других искусствах, слита с содержанием.

Я позволю себе здесь лишь несколько замечаний. Архитектура, лирика и музыка могут быть выделены в особую группу, характерною чертою которой, отличающею ее от остальных искусств, является следующее. В то время как в поэзии, живописи и скульптуре «внутренняя форма» состоит из *образов и идей*, — в архитектуре, лирике и музыке она складывается из *чувствований и идей*. В этих трех искусствах *роль умственных образов*, которыми, как мы знаем, в других искусствах апперцепируются идеи, играют известные *эмоции*, вызываемые в душе действием *внешней формы*: гармонией линий, так сказать, «геометрической поэзией» — в архитектуре, гармонией образов и звуков речи — в лирике, мелодией — в музыке. Правда, известные эмоции («эстетические»), известная игра чувств являются неизменным спутником всякого художественного процесса. Но в поэзии, живописи и скульптуре эти специфические движения души сами по себе вовсе не служат для апперцепции идей: последние апперцепируются не ими, а художественными образами. «Эстетическое же наслаждение» возникает скорее как результат процесса, как своего рода награда — за творчество — для художника, за понимание и повторение чужого творчества

для всякого, кто воспринимает художественное произведение. Другое дело — архитектура, лирика и музыка, где эмоции не только имеют значение «результата» или «награды», но прежде всего выступают в роли основного душевного момента, в котором сосредоточен весь центр тяжести произведения. Эти искусства могут быть названы *эмоциональными* — в отличие от других, которые назовем *интеллектуальными* или *образными*.

В последних душевный процесс подводится под формулу: *от образа к идее и от идеи к эмоции*. В первых его формула иная: *от эмоции, производимой внешней формой, к другой, усугубленной эмоции, которая возгорается в силу того, что внешняя форма стала для субъекта символом идеи*. Например: я люблюсь грандиозной архитектурой храма или мой слух чарует страстная мелодия — в обоих случаях я уже во власти эстетической эмоции; но эта эмоция должна еще усиливаться или перейти в другую — высшую — когда я, любуясь архитектурой храма, начну думать о Боге, о вечности или когда страстная мелодия пробудит в моем сознании идею любви.

Исследователю психологической природы *эмоциональных* искусств в ее генезисе и развитии придется прежде всего заняться изучением эмоциональной стороны самого языка, в особенности «первобытного», архаического. Точнее эта задача может быть определена так: исследовать психологию *чувствований*, утилизируемых в процесс *речи* для апперцепции *понятий*. Такая утилизация и была в эпоху архаическую исходным пунктом или эмбрионом будущих эмоциональных искусств, сперва лирической песни, потом музыки. Архитектура явилась как «перевод» эмоции с «языка звуков» на «язык линий», как переход от *времени* к *пространству*, от *движения* к *покою*, от *ритма* к *симметрии*.

Печатается по изданию:

Человек: образ и сущность (Гуманитарные аспекты), 2001 // *Философия и психология творчества*: Ежегодник. М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 241–246.