

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, которая 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, отличающую 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 апперципируются 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 апперципируются 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.

Густав Шпет ИЗ «ЭСТЕТИЧЕСКИХ ФРАГМЕНТОВ»

I

I

A

Термин «слово» в нижеследующем берется как комплекс чувственных дат, не только воспринимаемых, но и претендующих на то, чтобы быть *понятыми*, т. е. связанных со смыслом или значением. Слово есть чувственный комплекс, выполняющий в общении людей специфические функции: основным образом — семантические и син-семантические и производным — экспрессивные и дейктические (указание, призыв, приказание, жалоба, мольба и т. д.). Слово есть *prima facie* *сообщение*. Слово, следовательно, средство общения; сообщение — условие общения. Слово есть не только явление природы, но также принцип культуры. Слово есть архетип культуры; культура — культ разумения, слова — воплощение разума.

Все равно, в каком качественном комплексе воспринимается слово. Эмпирически наиболее распространенным является качество звукового комплекса. Одно качество может быть переводимо в другое. Законы и типы форм одного качества могут быть раскрыты и во всяком другом качестве. Художественное и вообще творческое преобразование форм одного качества может рассматриваться как типическое для всякого качества.

Слово есть знак *sui generis*. Не всякий знак — слово. Бывают знаки — признаки, указания, сигналы, отметки, симптомы, знамения, *omina* и пр<оч.>, и пр<оч.>. Теории о связи слова как знака с тем, что он значит, основанные на психологических объяснениях — ассоциациях, связи причины и действия, средства и цели, преднамеренного соглашения и т. п., — только гипотезы, рабочая ценность которых при современном кризисе доходит до нуля. Связь слова со смыслом есть связь *специфическая*. Она является «родом», а не подводится под род. Если бы даже оказалось возможным подвести ее под род или если бы какие-нибудь принципиальные предпосылки допускали такое подведение и требовали его, все-таки *методологически* правильнее, безупречнее и целесообразнее до построения каких бы то ни было теорий рассматривать названную связь как специфическую. Специфичность связи определяется не чувственно данным комплексом как таким, а смыслом — вторым термином отношения, — который есть также *sui generis*, предмет и бытие. Только строгий феноменологический анализ мог бы установить, чем отличается восприятие звукового комплекса как значащего знака от восприятия *естественной* вещи. Слова-понятия: «вещь» и «знак» — принципиально и изначально гетерогенны, и только точный интерпретативный метод мог бы установить пределы и смысл каждого. Это — проблема не менее трудная, чем проблема отличия действительности от иллюзии, и составляет часть общей проблемы действительности.

Что такое «одно» слово или «отдельное» слово, определяется контекстом. В зависимости от цели, из данного контекста как отдельное слово может быть выделен то один, то другой звуковой комплекс. В Новое время графическое изображение и выделение в отдельное слово звукового комплекса устанавливается произвольно — по большей части по соображениям удобства и потребностей грамматической морфологии. «Ход» есть отдельное слово, также «пароход», также «белый пароход», также «большой белый пароход», также «явижубольшойбелыйпаро-ход» и т. д. Синтаксическая «связь слов» есть также слово, следовательно, речь, книга, литература, язык