

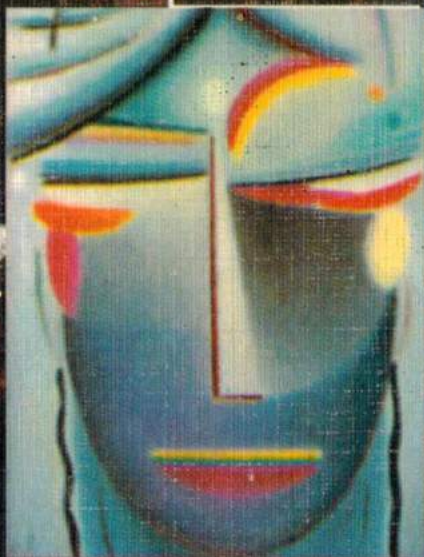
Психология искусства

Эссе о тайне эмоционального воздействия
художественных произведений

В. М. Аллахвердов

СЕРИЯ «ПСИХОЛОГИЯ И КУЛЬТУРА»

Издательство ДНК



Серия «Психология и культура»

В. М. Аллахвердов

Психология искусства

**Эссе о тайне эмоционального воздействия
художественных произведений**

Санкт-Петербург

Издательство ДНК
2001

УДК 159.9
ББК 88.4
А 50

Комментарий – доктор филол. наук, проф. Михаил Васильевич **Иванов**

Участники обсуждения книги:

доктор филос. наук, проф. **В. П. Бранский**
канд. психол. наук, доц. **В. И. Викторов**
доктор филол. наук, проф. **М. В. Иванов**
доктор филос. наук, проф. **М. С. Каган**
доктор филос. наук, проф. **А. С. Кармин**
канд. психол. наук, доц. **М. В. Осорина**
канд. филос. наук, доц. **Т. В. Холостова**

Автор и издательство благодарят **Т. А. Девятову**
за неоценимую помощь в подготовке книги к изданию

ISBN 5-901562-02-X

© *В. М. Аллахвердов, 2001*
© *ООО «Издательство ДНК», 2001*

Содержание

Вступительные слова	5
Часть первая. ЗАГАДКА	8
Парадоксальность искусства	8
Субъективность прекрасного (предположение о непосредственном воздействии структуры художественного текста не решает головоломку)	20
Часть вторая. РЕШЕНИЕ	34
Противоречивость как форма существования искусства (легкое дыхание Льва Выготского)	34
Взгляд со стороны теоретической психологии	41
Работа сознания с противоречиями	53
Часть третья. ПРИМЕРЫ	60
Высокое косноязычие искусства — способы создания противоречий в художественном тексте	60
<i>Способ I. Соединение в обобщении осознаваемого и неосознанного</i> ..	61
<i>Способ II. Конструирование логической невозможности (шквал оксюморонов)</i>	66
<i>Способ III. Конструирование двусмысленностей</i>	72
<i>Способ IV. Порождение обманутых ожиданий</i>	80
<i>Способ V. Игра с символами</i>	86
Заключение. ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ	94
Комментарий. ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ СМЫСЛ ИСКУССТВА (размышление М. В. Иванова о трактате В. М. Аллахвердова «Психология искусства», а также об искусстве и психологии) ..	103
РОСКОШЬ ГУМАНИТАРНОГО ОБЩЕНИЯ, ИЛИ «АХ, ЭТО, БРАТЦЫ, НЕ О ТОМ»	
Обсуждение рукописи В. М. Аллахвердова	157
Подводя итоги	193

Посвящается Санкт-Петербургу
в канун его 300-летия

Серия «Психология и культура»

Книга издана по решению Редакционно-издательского Совета
Санкт-Петербургского Психологического Общества

*К III Съезду Российских Психологов,
2003 год, Санкт-Петербург*

Вступительные слова

История психологии показывает, что нельзя понять сознательную деятельность без понимания процессов, протекающих в бессознательном. Волею судьбы я вот уже более двадцати пяти лет занимаюсь исследованиями в области сознания. И убедился, что, вопреки обычным представлениям, в бессознательном нет ничего таинственного и, в частности, не стоит в его «загадочных глубинах» видеть мистическую природу эмоциональных переживаний. Бессознательное автоматически и действует весьма тривиально, хотя при этом — отдадим ему должное — мгновенно перерабатывает огромные массивы информации и, в принципе, лучше и точнее, чем сознание, отражает окружающий мир и регулирует деятельность.

Тайны и загадки в другом: почему мы осознаем далеко не все, что знает наш организм? как мы понимаем то, что осознаем? как мы осознаем свои эмоциональные переживания, зачастую даже не понимая, что именно мы при этом осознаем? Вот на эти вопросы и был найден теоретический ответ, оказавшийся неожиданным для меня самого. Оказывается, сознание, используя информацию, накопленную в бессознательном, пытается *угадать*, каков мир на самом деле и что есть в этом мире само сознающее Я. А затем оно стремится всячески подтвердить свои догадки, сделанные почти наугад, в реальной деятельности. В русле складывающейся теории сознания возник и весьма непривычный подход к природе положительных эмоций. Однако мне никак не удавалось придумать, как *непосредственно проверить* в экспериментальном исследовании выведенный из теории подход к эмоциям. Автор же любой теории хочет показать ее применимость в самых разных сферах. Так возник замысел: хотя бы *продемонстрировать* эвристичность нового взгляда на природу эмоций. Именно в качестве демонстрационного примера был выбран такой непривычный для большинства психологических теорий объект исследования, как искусство.

Еще одно обстоятельство способствовало написанию этого эссе. Со всем недавно мне довелось прочитать спецкурс по психологии художественного творчества студентам-искусствоведам. Студенты, как показалось, были приятно удивлены мощностью и неожиданностью взгляда на искусство со стороны психологической науки. (Правда, и я был удивлен тем, насколько мало они при этом знают психологию!) Этот опыт утвердил меня в замысле познакомить широкие круги гуманитариев с психологическими размышлениями о природе эмоций в искусстве.

Предлагаемое эссе было задумано как популярное. Оно писалось легко и шутивно. Сюжет прост. Вначале обозначается проблема: почему произведения искусства оказывают на зрителя эмоциональное воздействие. Затем предлагается собственный вариант ответа, который проверяется в процессе интерпретации различных художественных приемов. Не было задачи ни рассмотреть «литературу по теме», ни вступать в полемику с другими авторами. Но, когда текст был уже вчерне написан, оказалось, что он все-таки адресован достаточно искушенному читателю, обладающему определенными навыками рассуждений, принятыми в гуманитарной науке, и более-менее знакомому с шедеврами художественного творчества. К тому же, получилось, что три части небольшого текста сильно разнятся между собой по жанру — конечно, это тоже не способствует легкости чтения.

К моему приятному изумлению, рукопись предлагаемого эссе вызвала интерес у профессионалов. Взглянул поразмышлять над поставленными мной вопросами и придуманными на них ответами один из самых эрудированных и вдумчивых культурологов Санкт-Петербурга М. В. Иванов — моя ему благодарность. Слепительный А. С. Кармин — из плеяды самых ярких светил современной петербургской философии — собрал на обсуждение моей рукописи едва ли не самых заметных и мудрых философов города, пишущих на эстетические темы: В. П. Бранского, М. С. Кагана, Т. В. Холостову. В обсуждении приняли участие и замечательные психологи — В. И. Викторов и М. В. Осорина. Всем им — низкий поклон.

В процессе обсуждения, впрочем, мои блистательные критики с иронией заметили, что работа дышит духом шестидесятых годов, что в ней зачастую ведется спор с идеями, популярными именно в то время, а сейчас уже, вроде бы, во многом утратившими свою актуальность. И все же надеюсь, что не борюсь с ветряными мельницами. Круг обсуждаемых в эссе позитивных идей просто не существовал до самого недавнего времени. А загадочность эмоционального воздействия художественного текста и поныне порождает странные взгляды на функции и природу искусства. А что если мне действительно удалось найти возможную разгадку этой тайны?

Однако дух шестидесятых в работе, возможно, присутствует. Я осознал таинственный мир искусства именно в ту пору и оттого, наверное, сохранил присущий тому периоду полемический пыл. Я стал студентом-психологом в 1967 г. И неожиданно у меня дома стала собираться группа сверстников, споривших о том, что же надо делать с собою и страной, и избыточно оптимистично назвавших себя «семьей слонами счастья». Наверное, там впервые я вступил в серьезные дискуссии на темы психологии искусства. Этот кружок задал важный для меня тон, хотя существовал очень недолго и, весьма вероятно, даже не все его участники вспоминают о нем.

Наши судьбы и интеллектуальные интересы постепенно разошлись. Из семи человек один после многочисленных побед на престижных музыкальных конкурсах сыграл скрипача в «Гамбринусе», а теперь живет в Брюсселе, где, надеюсь, продолжает играть на скрипке, другой — в Вене играет на рояле и зачитывает на кассеты рассказы Хармса и Зошенко, третий, говорят, стал известным в Германии писателем, четвертый увлекся физиологией и теперь, вроде бы, признан в Израиле солидным ученым (последний привет — сборник стихов его жены). Об одном из нас, филологе, к сожалению, уже более двадцати лет просто ничего не знаю. Но из этого кружка в России точно остались я и мой одноклассник, недавно защитивший докторскую диссертацию по математике. *Всем им, таким разным и таким талантливым эфемерам — М. Агранату, М. Безверхнему, С. Козлову, В. Родионову, В. Соловьеву, Б. Фалькову, — в благодарность за столь притягательный в юности зазор и поиск посвящаю это эссе.*

Ну а теперь начнем, пожалуй.

Часть первая. Загадка

Парадоксальность искусства

На протяжении веков мудрейшие люди задавали об искусстве множество вопросов, на которые до сих пор никто не дал понятного ответа. Почему живописные картины способны вызывать у нас восхищение сходством с предметами, которыми, однако, в реальной жизни мы никогда не любимся? Зачем в рифмованных стихах излагать то, что можно просто и ясно сказать без всякой рифмы? Что побуждает нас двигаться в такт музыке? С чего вдруг мы заливаемся слезами и одновременно приходим в восторг, когда артист делает вид, что умирает на сцене? Почему самые знаменитые архитектурные сооружения, как правило, не имеют никакой прагматической ценности (Египетские пирамиды, сады Семирамиды, Великая Китайская стена, соборы, храмы и пр.)? Зачем искусство вообще существует?

Все признают, что искусство играет в истории не меньшую роль, чем наука, религия или политика. Но в чем же состоит эта роль? Каков смысл искусства для человечества? Часто можно услышать в ответ: *искусство — это учебник жизни, который читают даже те, кто не любит других учебников. Поэтому, мол, искусство — могучее средство познания мира и самого себя.* Но такой взгляд на предназначение искусства лишь порождает новые вопросы.

Конечно, искусство способствует познанию. Но неужели как феномен человеческой культуры искусство существует именно ради приобретения знания его потребителями? Казалось бы, специально для этой цели существуют наука, образование и пр., и пр. Более того, любая деятельность имеет познавательный аспект. Мы всегда познаем окружающий мир, даже когда едим пирог, в тысячный раз бежим стометровку или грузим апельсины бочками, хотя вряд ли непосредственной целью такой деятельности является создание учебника жизни. А искусство, стоит признать, — какой-то уж совсем малопригодный инструмент для познания, ведь произведения искусства всегда искажают реальность.

Художники, например, с завидным упорством изображали Наполеона гарцующим на белом коне — а ведь император не менее упорно избегал белых лошадей. Английский король Генрих VIII увидел портрет Анны Клевской кисти несравненного Г. Гольбейна. Он поверил Гольбейну как портретисту и выбрал Анну себе в жены. Но вот ее привезли на свадьбу, и

король увидел девушку наяву. Разочарование его было столь глубоко, что он постарался как можно быстрее отослать ее обратно. Ничего удивительного, согласимся мы, не стоит по портрету выбирать невесту. Еще менее осмыслен выбор невесты по мелодии, написанной в ее честь композитором. Но стоит ли учиться по такому учебнику, в котором *даже портреты, написанные самими великими мастерами специально для узнавания, не так уж похожи на подлинник?*

Многие из нас, наверное, представляют жизнь при дворе Людовика XIII по «Трем мушкетерам» А. Дюма. Не стоит даже доказывать, что действительная история имеет мало общего с этим замечательным произведением. А мушкетеры в реальности сравнимы скорее с головорезами и наемными убийцами, чем с романтическими героями. Многие знают о завистнике Сальери по трагедии А. С. Пушкина. Сальери же не только не убивал Моцарта, но и не должен был ему завидовать. Слава Сальери, его положение в обществе, получаемые им гонорары намного превосходили то, на что мог рассчитывать его более молодой протеже. Сальери был придворным композитором, придворным капельмейстером, руководил Венским оперным театром и придворной капеллой, позднее стал первым директором Венской консерватории. Его оперы не только ставились во всех оперных театрах Европы, но многие открывающиеся европейские оперные театры («Ла Скала», «Нуово» и др.) считали за честь начать свою театральную судьбу именно с оперы Сальери. У него учились композиции Бетховен, Шуберт, Лист. В общении, говорят, он был добродушен и весел. Но, во многом благодаря Пушкину, имя Сальери стало символом бездарного завистника...

Художники иногда специально изучают исторические реалии того, о чем они пишут. М. П. Мусоргский с упорством отчаяния изучал эпоху, которую задумал отразить в «Хованщине», — сохранилась исписанная им самодельная тетрадь, куда он заносил заметки о прочитанном. Польский писатель С. Жеромский, решив заставить героя одного из своих произведений играть на скрипке, специально изучал происхождение смычковых инструментов и контрапункт. Такой «научный подход» используют многие авторы, что, впрочем, отнюдь не заставляет их быть скрупулезно точными при создании *художественных текстов*.

Известно, что В. Суриков, тщательно работавший над своими произведениями, тоже специально изучал исторические документы. Но вряд ли по его картинам стоит изучать историю. Например, Суриков написал картину о покорении Ермаком Сибири. Показательно недоумение, которое она вызвала у известного художника-баталиста В. Верещагина: почему опытные в боевом деле казаки неразумно подставляют себя под вы-

стрелы, стоят, да еще в кучке, а не лежат на дне своих лодок, спрашивает он. Почему казаки одеты в форму XVIII столетия? Почему в XVI в. стреляют из ружей XVIII в. — кремневых, а не фитильных? Почему отличные стрелки, какими всегда считались сибиряки, целя из страшных в их руках луков в группу Ермака с товарищами чуть ли не в упор, не могут попасть? Зачем казаки, имея дальнобойные ружья, подошли так близко к противнику, что он может достать их из лука? Почему, наконец, воздух над Иртышом рыжий? Разумеется, Суриков не мог сделать все эти *якобы нелепости*, все эти отклонения от действительности и здравого смысла случайно.

Искусство — не лучший способ постижения реального мира, ибо всевозможные несуразицы пронизывают художественные произведения. Более того, именно эти невероятные нелепицы во многом создают художественный эффект. А если так, то в чем познавательная функция искусства?

Самая бессмысленная ахиня, встречающаяся в произведениях искусства, может потрясать наше воображение. Но как она способствует правильному познанию реального мира? М. Твен рисует «план города Парижа» и так комментирует полученный результат: «Читатель с первого же взгляда поймет, что та часть реки, через которую перекинут Хай Бридж, подалась влево, — дело в том, что у меня соскользнул гравировальный резец, и пришлось изменить течение реки Рейна, иначе пропал бы весь план целиком». Что за бред? Что за Рейн и Хай Бридж в Париже? Однако такая географическая околесица характерна отнюдь не только для великого юмориста — любителя скорее позубоскалить, чем гравировать. Сравните со сделанным Н. В. Гоголем описанием реки, равной которой, по мнению автора, нет в мире: «редкая птица долетит до середины Днепра».

Мы умиляемся, когда оперный тенор поет нам о том, как он любит героиню, имени которой не только не знает, но и принципиально не хочет узнать, «земным названьем не желая ее назвать». Беда, если кто-либо из слушателей поверит в правильность такой позиции и захочет забыть имя любимой девушки! В поэме Пушкина известный памятник Петру преобразается во что-то скульптурно невероятное: конь оказывается бронзовым, всадник — медным, а узда — железной. Вот благородный Гамлет — самая престижная и популярная роль из всех шекспировских пьес — в первых строках текста, если прочитать его буквально, решает отомстить убийце своего отца, но после этого пять актов убивает совсем других людей (Полония, Гильденстерна, Лаэрта и др.) и постоянно мучается вопросом: не лучше ли перед отмщением убить вначале самого себя (знаменитый монолог: «быть или не быть?»)?

Л. Н. Толстой поражен пьесами Шекспира. Он пересказывает трагедию «Король Лир» и восклицает: «Как ни нелепа она представляется в

моем пересказе... смело скажу, что в подлиннике она еще нелепее». А уж язык Шекспира, по Толстому, — это просто нечто чудовищное! Толстой пишет: «Все лица Шекспира говорят не своим, а всегда одним и тем же шекспировским, вычурным, неестественным языком, которым не только не могли говорить изображаемые действующие лица, но никогда нигде не могли говорить никакие живые люди». Не только Шекспир, добавлю я, позволяет себе писать невнятно и вычурно. Ф. М. Достоевский, например, тоже пишет весьма темно, да в придачу коверкает русский язык. Для поиска примера открыл наугад — где-то в середине — роман «Идиот». На первой же попавшейся странице прочел, как на вопрос князя Мышкина, все ли едут в Павловск, один из персонажей отвечает: «В Павловск не все-с. А мне Иван Петрович Птицын уступил одну из дач, дешево ему доставшихся. И хорошо, и возвышенно, и зелено, и дешево, и бонтонно, и музыкально, и вот потому и все в Павловск». Не напоминает ли этот текст плавное течение реки Рейн в Париже, случайно нарушенное гравировальным резцом?

Легкий налет бессмыслицы и нереальности, вообще столь характерный для художественного творчества, в двадцатом веке превращается едва ли не в главное содержание произведений искусства. Если Рафаэль позволяет себе всего лишь нарисовать в «Сикстинской мадонне» однокрылого ангела или изобразить шестипалого римского папу, а Э. Делакруа скромно рисует лилового коня (и за фиолетовый цвет получает при этом массу упреков), то К. С. Петров-Водкин уже рисует откровенно красного коня (и критики сразу восторгаются глубиной и символичностью замысла), на картине Р. Магритта человек, смотрящий в зеркало, видит свою спину и затылок, а Ф. Кафка психологически убедительно рассказывает о переживаниях человека, внезапно превратившегося в нечто членистоногое. И уж совсем невозможно представить даже в самых фантастических мечтах, что именно просит сделать Б. Пастернак, когда пишет: «*Заплети этот ливень, как волны, холодных локтей и, как лилий, атласных и властных бессильем ладоней!*».

Добавьте к этому более поздние изыски типа художественного обивания сиденья стула торчащими гвоздями. Или вкладывания в концертный рояль алюминиевых крышечек, чтобы во время игры пианиста раздавалось *непредсказуемое дребезжание*. Или создание «музыкальных» пьес, авторы которых воспроизводили в звукозаписи любые экзотические шумы: «Хор лягушек в сопровождении пилки для ногтей» (Ф. Маш) или «26 вариаций для двери и вдоха» (П. Анри). Итак, что же за тщета искусство, которое пишет о том, чего нет и быть не может, рисует то, что нельзя увидеть, придумывает сочетания звуков, которые ранее никогда не были слышны, или, наоборот, воссоздает такие шумы, которыми никому в голову не приходило восхищаться!

Нам говорят: искусство условно. *Наслаждение искусством — это результат преодоления его условности, сличения художественного с реальным, узнавания реального в условном.* Конечно, доля правды в таких высказываниях есть. Сравним две басни. Первая принадлежит Эзопу: «У одной вдовы была курица, которая каждый день несла по яйцу. «Попробую я давать птице больше ячменя, авось она будет нестись два раза в день». Сказано — сделано. Но курица ожирела и вообще перестала нестись. Кто из жадности гонится за большим, лишается последнего». Вторая обработана Федром. Собака с куском мяса плыла по реке. Увидела в воде свое отражение — какая-то собака с куском мяса плывет. Захотела отобрать мясо у той другой собаки, да выпустила изо рта свой и осталась ни с чем. Мораль точно такая же, как и в басне Эзопа. Какая из двух басен поэтичнее? Специалисты уверяют: двух мнений быть не может — поэтичнее басня о собаке. А басня Федра, должны мы признать, более условна, чем басня Эзопа. Ведь Федр описывает совершенно невозможную ситуацию: плывущая по воде собака, конечно же, так взбурлила бы вокруг себя воду, что не смогла бы увидеть собственного отражения.

В. Э. Мейерхольд вспоминает реакцию А. П. Чехова, когда ему сообщили, что в «Чайке» за сценой будут квакать лягушки, трещать стрекозы и лаять собаки. «Зачем это?» — спрашивает Чехов. Ему отвечают: «Реально». Вот реплика Антона Павловича: «У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что, если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос «реальный», а картина-то испорчена». Мейерхольду, пропагандирующему «условный театр», весьма понравился ответ писателя. Однако сам же Мейерхольд выражает недовольство, когда драматические актрисы танцуют на сцене. Мол, танцевать должны только балерины. На взгляд Мейерхольда, даже танцующая В. Ф. Комиссаржевская представляет собой жалкое зрелище. Ему, иначе говоря, не нравится «условный танец» актрис. Но что вообще значит — условное? Обить сиденье стула гвоздями — это условность? Или нарисовать черный квадрат на белом фоне?

Писатель Д. В. Григорович на всю жизнь запомнил урок литературного мастерства, преподанный ему Ф. М. Достоевским. Мэтр читал рукопись Григоровича, прочел в ней «упал пятак» и приписал: *звения и подпрыгивая*. Григорович пришел в восторг. У всех комментаторов этого эпизода не вызывает сомнений, что Достоевский существенно усилил художественный эффект. Но разве можно эту конкретизацию образа, столь впечатлившую и литератора, и литературоведов, считать повышением условности?

Любые слова, между прочим, тоже лишь условно отражают предметы. В слове «синий» ведь нет ни длины волны, ни зрительного образа

цвета. («То, что зовут лазурным небом люди, — ни небо, ни лазурь», — так давным-давно об этом написал в сонете испанец Бартоломе де Архенсола). Но из этого не следует, что, когда мы что-нибудь говорим, то, переводя условные слова в реальность, обязательно совершаем эстетический акт. Не думаю также, что длинноногие девицы, радующие финансовый и политический истеблишмент дорогостоящей имитацией любви (т. е. не реальной, а *условной* любовью), создают художественные ценности. Не стоит то, чем они занимаются, называть искусством. Но тогда где же грань между условностью в искусстве и условностями в других видах деятельности?

В школе один мой одноклассник любил писать стихи, хотя ничего не знал ни о рифме, ни о ритме. Я, как мог, рассказал ему о стихосложении. Благодарный автор в ответ посвятил мне одно из первых своих написанных в рифму стихотворений. Этот его шедевр начинался так: «Я пишу тебе стихи, чтоб заглушить укус блохи». Как оценить эти строки? Представляют ли они художественную ценность? Условность этих виршей не вызывает сомнения. Точно знаю, что в момент творческого вдохновения никакая блоха его не кусала. Но следует ли из этого, что можно рассматривать эти строки как пример подлинного искусства?

Для самого художника то, о чем он пишет, является зачастую более подлинной реальностью, чем окружающая жизнь. (В эпоху маньеризма это даже считалось постулатом, не подлежащим обсуждению). Когда Г. Флобер сочинял сцену отравления героини («Мадам Бовари»), его организм повел себя так, будто не героиня, а сам писатель принял яд, — наблюдались все симптомы отравления. Рассказывают, что Бальзак однажды терпеливо слушал своего приятеля, рассказывающего о болезни кого-то из домашних, но в конце концов не выдержал и прервал его словами: «Ну, хорошо! Вернемся, однако, к действительности — поговорим о Евгении Гранде!», т. е. поговорим о *героине романа*. И. С. Тургенев в процессе работы над романом «Отцы и дети» вел даже дневник героя этого романа Базарова. О каждой прочитанной книге, о каждом встреченном человеке он вносил в дневник записи, какие должны были бы придти в голову Базарову, если бы он являлся автором этого дневника. Умиравший от чахотки Ф. Шопен в последние годы своей жизни вечно замерзал, ему не помогала ни теплая одежда, ни зажженный камин — согреться он мог только тогда, когда играл на рояле, т. е. когда получал тепло от реального соприкосновения с музыкой. Смертельно больной Ю. Н. Тынянов уже не узнавал окружающих, но стоило пришедшему произнести слово «Пушкин», как Тынянов тихим голосом начинал читать наизусть пушкинские строки, голос его становился все громче и к нему постепенно возвращалось сознание — через какое-то время он даже оказывался способным разговаривать с окружающими.

Строгую грань между реальностью и условностью провести невозможно. В итоге до сих пор не существует критерия, позволяющего однозначно отличать искусство от неискусства, тем более отличать шедевры от рядовых произведений.

Творчество графа Хвостова часто приводится как яркий пример графоманства, т. е. как откровенное неискусство. Говорят, И. А. Крылов в своих отношениях к графу уподоблял себя Лисице из собственной басни: он долго и терпеливо выслушивал поэтические строки этого стихотворца, похваливал, а затем выпрашивал у довольного графа денег в долг. Вот, например, как знаменитый граф описывает страшное наводнение в Петербурге 1824 г.: «Много крав лежат на стогах, ноги вздрав» (т. е. много коров лежат на площадях, подняв вверх ноги). Это действительно плохие стихи? Или, наоборот, их стоит высоко оценить за лаконичность и емкость высказывания? Кстати, сам А. С. Пушкин своеобразно откликнулся на них в «Медном всаднике» — обычно полагают, что иронически:

Граф Хвостов,
Поэт, любимый небесами,
Уж пел бессмертными стихами
Несчастье невских берегов.

Впрочем, зачем Пушкин оставил в своей поэме, а тем самым и в веках, имя графа-графомана, хотя сам же называл его дураком?

Вопросы о критериях оценки не бывают праздными. Тем более в искусстве. И особенно в России. Советские люди были воспитаны в убеждении, что искусство принадлежит народу, а потому именно народ должен оценивать, что хорошо, а что — плохо. Исходя из такой позиции, Н. С. Хрущев (не без оснований полагая, что его точка зрения совпадает с мнением большинства народа), позволяя себе с высокой трибуны издеваться над скульптурами Э. Неизвестного (позднее, по иронии судьбы, поставившего надгробие на могилу бывшего генсека) и над следующими стихами А. С. Есенина-Вольпина:

Эти мальчики могут понять,
Что любить или верить смешно,
Что тираны их мать и отец
И убить их пора бы давно...

Публичное издевательство всегда опасно. Оно не кончилось добром для самого Хрущева. Но как на самом деле оценить, являются ли стихи Есенина-Вольпина искусством или хулиганством?

Может ли народ решать, что хорошо, а что плохо в искусстве? Стендаль пишет об отношении Моцарта к собственной опере: «Он очень лю-

бил «Волшебную флейту», хотя и был не совсем доволен отдельными отрывками, которые *особенно пришлись по душе публике и постоянно встречались аплодисментами*. При жизни композитора Г. Берлиоза публика его не очень-то баловала: за редкими исключениями провал следовал за провалом. Однако Н. Паганини назвал композитора единственным достойным преемником Бетховена (и подарил ему 20 тыс. франков, на которые тот смог жить и творить целый год). М. И. Глинка — отозвался о Берлиозе как о «первом композиторе нашего века», Ф. Лист с восторгом перекладывал его симфонии в фортепьянные пьесы, поэты сравнивали его талант с Шекспиром и Микеланджело. Кому верить: публике или музыкантам? Как показывают исследования, при оценке «высокого искусства» большинство обычных людей выше всего ставят художественные произведения, созданные примерно *сто лет* назад. И более новые, и более старые шедевры в целом оцениваются существенно ниже. А М. Твен обоснованно уверял, что художник должен умереть, чтобы к нему пришла слава (вспомните блистательный по юмору и очень нравоучительный рассказ «Жив он или умер?»).

Если даже представить себе возможность опроса всех людей, живущих на Земле в *данный момент*, то, по-видимому, безголосая шоу-звезда будет большинством голосов признана более голосистой, чем Э. Карузо или Ф. Шаляпин. Впрочем, с логической точки зрения, мнение большинства людей *в данный момент времени* вряд ли может быть всерьез принято в качестве удовлетворительного критерия оценки качества произведений искусства. Поклонники театра времен Шекспира считали лучшим английским драматургом своей эпохи Б. Джонсона. Великим Бахом современники называли не Иоганна Себастьяна, а его сына. В XX в. на *судебном заседании* выяснилось, что рабочие не понимают стихов И. Бродского. Как известно, отсюда был сделан вполне логичный вывод, что Бродский — туняец, а не поэт. Поэтому вначале его послали на лесоповал, чтобы он сделал хоть что-нибудь полезное для страны, а затем и вообще выслали за границу, где ему повезло больше, ибо там он был награжден Нобелевской премией. (Правда, никто *не доказал*, что решению Нобелевского комитета в оценках произведений искусства следует доверять больше, чем решению народного суда).

На вкус и цвет товарища нет. Все согласны с тем, что подлинное искусство вызывает эмоциональные переживания. Но именно поэтому все оценки произведений искусства крайне субъективны. То, что вызывает восторг у одного, иногда может вызвать отвращение у другого. Эмоциональные переживания всегда индивидуальны. Моя зубная боль введома только мне. Я не могу (к счастью) передать это эмоциональное состояние

другим людям. Конечно, все могут припомнить что-то о своей зубной боли. Но не могут почувствовать *мою*. Пусть я, например, считаю величайшим поэтическим достижением XX в. сказки К. Чуковского «Мухоморок» и «Тараканище». Допускаю, что многие с этим не согласятся. Ну, и что? Это же *мои* эмоциональные переживания, а не кого-то другого. Одному нравятся картины И. Шишкина, другому — И. Левитана, а третьему — Хокусая. Как решить, кто из этих художников создал более высокие художественные ценности? Как измерить вызванные их творчеством эмоциональные переживания? Опросить как можно больше людей?

Однако мнение людей за всю прошлую и будущую историю человечества вообще нельзя узнать. Мы никогда не сможем выяснить оценку, которую дадут современным художникам всего лишь через сто-двести лет. А люди будущего, в свою очередь, не будут способны оценивать то, что им не может быть ведомо, например мастерство великих артистов XIX в. Г.-Х. Андерсен пишет в своем дневнике: «Боже, благодарю тебя за то, что ты дал мне дожить до сегодняшнего вечера. Сегодня я иду смотреть м-ль Рашель в «Федре»». Великий сказочник умеет потрясаться еще не виденной им игрой актрисы. Художник Э. Делакруа, потрясенный уже увиденным, оставляет нам зарисовку Федры в исполнении Рашель. Но как мы-то можем, не будучи сказочниками, сравнивать эту великую звезду «Комеди Франсез» с театральными звездами прошедших и будущих веков?

Может быть, именно поэтому стоит прислушиваться к позиции специалистов-экспертов?

Однако экспертами трудно считать самих художников. Шопен, например, не одобрял музыку Шуберта, вальсы Штрауса считал дурным вкусом и терпеть не мог финала 5-й симфонии Бетховена. Мендельсон, в свою очередь, обвинял Шопена в невыносимой сентиментальности при исполнении собственных мазурок. Прокофьев и Шостакович не любили Скрябина. Вагнер, когда ему принесли ноты только что появившегося реквиема Брамса, швырнул их на пол. Эти и другие оценки понятны и отчасти даже простительны: творцы признают лишь то, что близко их творческому мировоззрению, а потому чаще всего признают лишь то, что делают сами. Они, прежде всего, дают самые лестные характеристики себе (и лишь иногда расточают их и некоторым собратьям по творчеству). «Я — гений», — весьма скромно писал о себе поэт Игорь Северянин. «Я достаточно велик, чтобы вместить в себя любое противоречие», — сообщал Уолт Уитмен. Л. Бетховен заставляет князя уступить ему дорогу на лесной тропинке и поясняет свою позицию идущему рядом Гете: князей много, а Бетховен один... «Эй, Вы! Небо! Снимите шляпу! Я иду!» — заявляет В. Маяковский. «Я иду! У-эль-эль-ю!» — как бы вторит ему К. Малевич,

начиная свою книгу «О новых системах в искусстве». С. Есенин скромно называет себя «самым лучшим поэтом в России». С. Дали не только объявляет свой личный дневник «Дневником одного гения», но и считает своими предшественниками Гомера, Сократа и Платона, свою семью отождествляет со Святым семейством, а себя, Сальвадора (что в переводе означает Спасителя), — с Иисусом Христом. Мнил себя мессией и композитор А. Н. Скрябин. Конечно, не все художники столь откровенно признаются в собственной гениальности. Но явная или неявная амбициозная позиция необходима для художника. Художник, не верящий в свои субъективные критерии, не сможет в процессе творчества доверять самому себе. А, следовательно, не сможет творить.

Однако и другие специалисты-эксперты обладают разными вкусами, к тому же меняющимися в зависимости от времени и моды. В итоге в ходе истории оценки меняются весьма кардинально. Любая картина В. Ван Гога сейчас продается на художественных аукционах за десятки миллионов долларов, а при жизни художественные критики лишь потешались над ним. Сам Ван Гог смог продать всего лишь одну свою картину, да и то по цене, сопоставимой разве со стоимостью кочана капусты! (В 1894 г., уже после смерти художника, его картина была продана всего за 30 франков!) *Еще в самом начале двадцатого века* музеи прямо-таки дрались между собой, чтобы приобрести хотя бы наброски величайшего, как тогда считалось, живописца Дж. Уистлера. Но прошло всего лишь несколько лет, и давшие почтение «в глубине своего сердца покончили с ним». Так уже в 1904 г. писал в журнале «Мир искусства» И. Грабарь.

А вот как известный художник и еще более известный историк и теоретик живописи А. Н. Бенуа пишет о передвижниках «Эти живописцы святотатственно кощунствовали над искусством, топтали в грязь красоту, да просто не слышали и не видали, что такое красота, и вводили только в обман русскую публику, выдавая за художественные произведения свои дешевые анекдоты, никому не нужные сплетни и прописные истины. Русское искусство 60-х гг. есть одна сплошная оплеуха Аполлону, одно неистовое гоготанье над прекрасным. Грязный толкучий рынок, выдававшийся такими лжепророками, как Стасов, за святыню, за храм!». Итак, если кто-то (например, В. В. Стасов) думает иначе, чем знающий истину и понимающий красоту Бенуа, то этот иначе думающий и чувствующий критик — лжепророк. А как объективно отличить подлинных пророков от подделывающихся под них мошенников? Б. Шоу начинал как музыкальный критик. Через почти 50 лет он извинялся за то, что в своих ранних рецензиях издевался над музыкой Г. Малера. Но не все музыкальные критики живут так долго, как Шоу.

Искусство вызывает эмоциональные переживания, но никто до сих пор не смог объяснить, чем, собственно, оно очаровывает зрителей, слушателей, читателей.

Произведения искусства представляют собой физические объекты, однако не физическое воздействие непосредственно вызывает эстетические эмоциональные реакции. Конечно, если на зрителя упадет скульптура, то это вызовет у него неприятные, возможно даже болезненные переживания. Тем не менее эти переживания вряд ли следует трактовать как следствие эмоционального воздействия произведения искусства. Полагать иначе — все равно, что хранить в рояле пиво или картошку и при этом думать, что наслаждаешься музыкой. Стенания матери над больным ребенком, синкопированные крики африканских дикарей, испуганный детский плач, завывающие звуки собравшейся вокруг виселицы линчующей толпы, истерический смех, призывный звук военного горна, победные гудки автомашин после футбольного матча, пение птиц и рев крупного рогатого скота, — все это может быть мощным способом самовыражения и эмоционального потрясения окружающих, но не является музыкой. Как заметил А. Ф. Лосев, воздушные колебания не имеют никакого отношения к музыке как таковой, как не имеет никакого отношения к эстетическому восприятию картины живописца анализ химического состава тех красок, которыми живописец в данном случае пользовался.

Раз эстетические эмоциональные переживания возникают не от прямого энергетического или какого-либо иного физического воздействия произведений искусства, то, казалось бы, они зависят от информации, передаваемой произведением искусства. Но вот тут-то и возникают проблемы. Прежде всего, что же это за информация такая, которая передается только в художественном тексте и не передается никак иначе? Исследователи стали говорить о *языке искусства* и изучать его структуру. И хотя, как мы увидим, высказали ряд важных идей, многое осталось загадочным.

Но, главное, само утверждение об информационной природе эмоционального воздействия приводит к противоречию. Информация понимается как сообщение о чем-то новом и неожиданном для получателя этого сообщения. Передаваемое сообщение вообще не содержит информации, если это сообщение о том, что уже заранее известно получателю. Чем менее ожидаемо сообщение, тем более оно содержит информации. Скажем, в книге по психологии искусства более ожидаемо появление слова «архитектура», чем слова «реинжиниринг». Соответственно, появление последнего слова в данной книге более информативно (хотя и менее осмысленно). Введена даже количественная единица информации. Если одно из двух событий ожидается с шансами пятьдесят на пятьдесят, то

сообщение о том, какое же событие в реальности произошло, дает получателю ровно один бит информации.

Здесь есть тонкость. Сообщение о том, что при подбрасывании монеты выпал орел, содержит один бит информации и тогда, когда этот результат не имеет значимых последствий для получателя информации, и тогда, когда выпадение орла означает для получателя сохранение жизни или выигрыш миллиона долларов. Сообщение отцу ребенка, кто у него родился — мальчик или девочка, также передает примерно 1 бит информации и, следовательно, по информативности эквивалентно результату подбрасывания монеты. Поэтому, кроме меры информативности, разные авторы предлагали различные меры значимости, ценности информации. Однако как бы мы ни определяли ценность информации, у *отсутствующей информации* она не может быть больше нуля.

Вот теперь и возникает головоломка. Почему человек может вспоминать про себя стихи (или рассказ, мелодию, кинофильм) и испытывать эмоциональные переживания? Ведь, вспоминая, он не получает никакой информации! Любая ценность (в том числе, эмоциональная ценность) должна отсутствовать у текста, который не передает никакой информации. А хранимый в памяти текст заведомо не содержит ничего неожиданного! Однако есть люди, готовые заплакать, когда они вспоминают хорошо им знакомые стихи или поют старые песни. За счет чего возникает такая эмоциональная реакция?

Обычный ответ: люди вспоминают не только стихи, но и то свое эмоциональное состояние, которое у них было в тот момент, когда они впервые читали данное стихотворение. Поэтому, в очередной раз вспомнив стихи, они в очередной раз вспоминают и свое прошлое эмоциональное состояние. Такой ответ, однако, вызывает глубокие сомнения. Во-первых, эмоциональная память существует всегда, и любая вещь способна вызывать эмоциональные воспоминания. Объяснение эмоционального воздействия хорошо знакомых произведений искусства наличием эмоциональной памяти вряд ли связано со *спецификой* собственно эстетического воздействия. Во-вторых, эмоциональная память всегда менее ярка, чем непосредственное эмоциональное переживание. Сколько ни вспоминай о халве, во рту сладко не станет. И встреча с одноклассницей, которую я когда-то искренне любил, уже не вызовет тех ранних романтических чувств. И тем не менее, от давно известных стихов наворачиваются слезы, а повторный просмотр хорошего фильма иногда производит даже большее впечатление, чем первый. Но почему??

Иногда говорят: человек меняется и по-разному воспринимает одно и то же произведение искусства в разные периоды своей жизни. А поэто-

му один и тот же текст несет разную информацию для читателя. Мол, «Война и мир» Л. Толстого, прочитанная в 15, в 30 или в 60 лет — это субъективно очень разные романы, поскольку в каждом возрасте читающий обращает внимание на другие детали, иначе понимает и интерпретирует описываемые события. Без сомнения, это так. (Хотя трудно ожидать, что человек, повторно читающий стихотворение всего через несколько минут после первого прочтения, настолько изменится, что стихотворение приносит ему совершенно иную информацию). Однако проблема в том, что не только романы и другие художественные произведения по-разному воспринимаются нами в разном возрасте, но и все остальное тоже. Мужчина в 50 лет совсем иначе понимает мир и социальные отношения, чем школьник. Человек, которому запретили по болезни есть острое, будет иначе вспоминать вкус перца и горчицы, чем до запрета. Но трудно назвать соответствующие переживания эстетическими. В идее, что информация может возникать за счет лишь одного изменения воспринимающего субъекта, нет никакой специфики художественного текста. Тайна эмоционального воздействия искусства, таким образом, остается тайной.

Субъективность прекрасного (предположение о непосредственном воздействии структуры художественного текста не решает головоломку)

Итак, почему повторное предъявление текста имеет эстетическое воздействие, хотя и не несет никакой информации? Как в психологии, так и в искусствоведении было сделано много явных и неявных попыток разрешения этой головоломки. В частности, было сделано предположение, что художественный текст (не важно, поэтический, музыкальный или архитектурный) сам по себе таков, что вызывает непосредственную эмоциональную реакцию. Мол, существуют такие способы организации художественного текста, благодаря которым порождаются чувства радости, грусти, гнева и т. п. Такое предположение, будь оно верным, сняло бы завесу с тайны. Если эмоциональная реакция возникает на определенную структуру текста всегда, то она не зависит от того, сколько раз этот текст предъявляется. Мол, если искусство творит *прекрасное*, то достаточно построить текст по законам красоты, чтобы он всегда порождал эмоцию восторга.

Действительно, сама структура художественного текста способна вызывать вполне определенные эмоциональные реакции. Например, тональность в музыке — это компонент структурной организации музыкального текста. И тональность, безусловно, откладывает эмоциональный отпеча-

ток на восприятие музыки. Считается, что минорные тональности звучат более печально, чем мажорные. Именно поэтому, как обычно заявляется, похоронные марши пишут в миноре, а гимны — в мажоре. Есть и другие компоненты в музыке, вызывающие непосредственную эмоциональную реакцию. Наиболее мощные (и наиболее известные) воздействия связаны с ритмом. Но есть и более неожиданные влияния. Например, высокие звуки кажутся более светлыми, чем низкие. Если композитор стремится создать в музыке световые эффекты, то обычно он пытается передать ощущение света именно высокими звуками (сверкание молнии в шестой симфонии Бетховена, мелькание блуждающих огней в «Осуждении Фауста» Г. Берлиоза, постепенно разгорающееся пламя в «Кольце Нибелунгов» Р. Вагнера, лесные огоньки в «Снегурочке» Н. А. Римского-Корсакова и др.). Музыковеды уверяют, что при исполнении того же произведения в низких регистрах световые ощущения утрачиваются. С интуицией музыкантов согласуется и позиция художников. Например, В. Кандинский заявляет: «не найдется, может быть, ни одного человека, который стал бы искать впечатления ярко-желтого на басовых клавишах рояля».

Подобные непосредственные эмоциональные воздействия используются и в визуальных искусствах. Общеизвестно, например, что есть теплые и холодные цвета. Часто говорят о *возбуждающих* цветах (цвета красно-пурпурной области, контрастные сочетания насыщенных цветов, например, красный с зеленым и др.), о *тонизирующих* цветах (оранжевый, желтый, а также некоторые зеленые типа лиственных и травяных), об *успокаивающих* цветах (зелено-голубые, голубые и синие). Округлые плавные линии передают покой и умиротворение, резкие и угловатые — нервозность, напряжение. (Это образно охарактеризовано в известных поэтических строчках: «Я с детства не любил овал, я с детства угол рисовал»). Например, Рафаэль — великий мастер округлого. Композиция его картин построена так, что если очерчивать склоненные друг к другу фигуры, соединять линией направления взгляда этих фигур, то обычно проводящая эти линии рука будет совершать круговое движение. В. Ван Гог, напротив, предпочитает резкие линии, даже его мазки кистью зачастую выглядят «непричесанными», энергично брошенными на холст в разные стороны, разрывая душевное спокойствие зрителя. Специалисты в области киноискусства утверждают, что рассматривание кадра с ровным освещением и с неглубокими тенями вызывает у зрителя ощущение душевного равновесия. Напротив, кадры с контрастным освещением и подчеркнутыми тенями ассоциируются с тревогой и напряженностью.

Любой композиционный прием может трактоваться как вызывающий вполне определенное эмоциональное воздействие. Например, осо-

бое значение в визуальных искусствах имеет передача движения: условная в живописи и скульптуре, реальная в фильмах и балете. Известно, что направление движения вверх воспринимается как движение подъема, победы, а движение вниз — как упадок, поражение. Направление слева направо удобнее, комфортнее (по крайней мере, для европейского зрителя), а справа налево — это как бы движение «против шерсти», оно вызывает дискомфорт, раздражение. Наиболее победное движение — это движение по диагонали с левого (для зрителя) нижнего угла картины до правого верхнего. Пример: боярыню Морозову на известной картине Сурикова везут как бы вверх и справа налево. В итоге (в частности, и за счет движения вверх) боярыня *воспринимается* как победительница, в победе которой, однако, есть что-то тревожное, неуверенное (движение налево). Суриков выражает фанатизм уверенного в своей правоте человека, но человека, борьбу проигравшего, — ведь пророчествующую сторонницу старого обряда все-таки везут, чтобы посадить в яму, где она погибнет...

Иллюзия движения человека в скульптуре и живописи часто передается с помощью соединения в одной фигуре двух разных поз, представляющих как бы следующие друг за другом моменты движения. О. Роден поясняет это на примере скульптуры «Маршал Ней» Рюда: «ноги маршала и рука, держащая ножны, еще в том положении, когда он выхватывал саблю — левая нога отодвинута, чтобы правой руке было удобно обнажить оружие, левая же рука осталась на воздухе, как бы еще подавая ножны. Теперь взгляните в торс. Для исполнения только что описанного движения он должен был слегка податься влево, но на самом деле он выпрямляется, грудная клетка выступает вперед, голова поворачивается к солдатам, и герой громовым голосом подает сигнал к атаке; наконец, правая рука поднимается и машет саблей... Движение статуи — только превращение первой позы маршала, когда он выхватывал саблю из ножен, в следующую, когда он бросается на неприятеля с поднятым оружием. В этом вся тайна жестов, передаваемых искусством... Наши глаза в данном случае, силою вещей, смотрят снизу вверх, от ног до занесенной руки, а так как по пути они встречают части статуи, представленные в следующие друг за другом моменты, то получается иллюзия совершающегося движения». А. Матисс в своей картине «Танец» так выворачивает человеческие тела, что при естественном, хотя и не всегда осознанном, желании «вернуть» их обратно, возникает иллюзия *ритмичного движения* изображенных фигур.

В психолингвистике исследовалось эмоциональное воздействие звуков речи. Оказалось, что эти звуки сами по себе могут нести эмоциональный заряд. Об этом часто писали поэты. М. Лермонтов, как известно,

утверждал существование звуков «с значеньем ничтожным», которым, тем не менее, без волнения внимать невозможно. В. Хлебников пошел дальше, подчеркивая, в частности, *победное* звучание звука *Пи* и *мрачное, морное* звучание звука *М*. Но только во второй половине двадцатого века эмоциональное воздействие звуков стало объектом специальных психологических исследований. В частности, выяснилось, что еще не умеющие толком говорить младенцы, когда испытывают удовольствие, обычно произносят гласные *Э* и особенно *И*. А в ситуации страдания и неудовольствия чаще звучат *О* и особенно *У*. Было высказано предположение, что в литературных текстах подчеркнутое звучание *И* придает тексту радостное, мажорное настроение, а обилие звука *У*, наоборот, вызывает у читателя грустные, минорные переживания. Впрочем, всегда ли это так?

С античности было известно наиболее гармоничное соотношение величин, названное «золотым сечением». Для определения значения этого сечения надо поделить отрезок на две неравные части так, чтобы меньшая часть относилась к большей, как большая часть — ко всему отрезку. Это соотношение равно примерно 0,618 (т. е. оно меньше $2/3$, но больше $3/5$). Золотое сечение часто встречается в природе. Например, фаланги пальцев человека соотносятся друг с другом в золотой пропорции. Почти все известные архитектурные сооружения используют это соотношение. Отмечается, что в драматургии кульминационные моменты пьесы часто приходятся на конец второго действия в трехактной пьесе или на начало четвертого действия в пятиактной, что весьма близко к золотой пропорции. Есть работы о роли золотого сечения и в русской церковной архитектуре, и в «Слове о полку Игореве». В большинстве пейзажей линия горизонта делит плоскость картины не пополам, а на две неравные части с отношением, близким к золотому сечению.

На упомянутой выше картине В. Сурикова «Боярыня Морозова» точка золотого сечения (по утверждению С. Эйзенштейна) находится перед ртом боярыни — там, где изо рта идет пар. Это точка наибольшего внимания, уверяет Эйзенштейн, мы почти слышим, как боярыня говорит. Сам Эйзенштейн при монтаже фильма «Броненосец Потемкин» именно в точке золотого сечения фильма (если фильм трактовать как отрезок во времени) размещает кульминационное событие — подъем на корабле красного флага. Значение этого эпизода для режиссера было столь велико, что, как говорят, в первой копии фильма он сам в каждом кадре вручную раскрашивал флаг красным цветом на черно-белой пленке.

«Золотое сечение» было подвергнуто первой серьезной экспериментальной проверке только во второй половине XIX в., когда Г. Т. Фехнер — один из основателей экспериментальной психологии — создал заодно и

экспериментальную эстетику. Фехнер был большим оригиналом (например, написал замечательную работу о душе растений, где уверял, что лилия принимает свою форму для того, чтобы максимально насладиться водной средой и теплотой солнечного света), мистиком, врачом и философом, но при этом еще был и профессором физики, а в итоге создал в психологии мощное направление — психофизику. В рамках исследований в области экспериментальной эстетики Фехнер, в частности, обнаружил, что из прямоугольников равной площади (в его исследованиях были выбраны прямоугольники площадью 16 кв. см) наиболее привлекательными для испытуемых были прямоугольники с отношением сторон 34 : 21, т. е. с соотношением, очень близким к золотому.

Особую роль в искусстве играет такой способ организации текста, как многократное повторение одних и тех же элементов. Повторы типичны в фольклоре. Вот в качестве примера текст из былины:

А сидит Садкё как ничим да он не фастает,
А сидит Садкё как ничим он не похваляется.
Ай как тут сидят купци новгородские,
Ай как говорят Садкё таковы слова:
«А что же, Садкё, сидишь, ничим же ты не фастаешь,
Что ничим, Садкё, не похваляешься?»
Ай говорит Садкё таковы слова:
Ай же вы купци богатые новгородские!
Ай как чим мне, Садкё, топерь фастати,
А как чем-то Садку похвалятся?...

В русских сказках часто применяется троекратный повтор сюжетной линии. Вот, например, героиня встречается с печкой и спрашивает ее, куда полетели гуси-лебеди. «Съешь моего ржаного пирожка — скажу», — отвечает печка. Героиня отказывается, а затем повторяет свой отказ еще дважды: не хочет отведать яблока у яблони и водички у речки. Позднее героиня так же три раза согласится на эти предложения.

Часто отмечают, что эмоциональное воздействие возникает не при строгом повторении одного и того же, а при повторении с небольшим отклонением. В музыке и в поэзии не бывает чистого однообразного ритма. И строго симметричные изображения на живописных полотнах встречаются редко, поскольку обычно они порождают примерно такое же эмоциональное переживание, как и разглядывание обоев.

Архитектурные сооружения тоже чаще впечатляют не симметричными конструкциями, а отклонениями от явно выраженной симметрии. Даже Парфенон — этот образец геометрической правильности архитектурного сооружения — насыщен отклонениями: колонны по углам поставлены тес-

нее, чем в середине (колебания интервалов между осями колонн до 3 см); горизонтальные линии не строго горизонтальны, они имеют кривизну, волнообразно приподнимаясь к центру и понижаясь по сторонам; все вертикальные плоскости имеют наклон внутрь или наружу (фронтон, например, получил наклон вперед на 36,6 мм); колонны восточного фасада выше колонн западного фасада на 3 см (*при высоте колонн в целом в 10,4 м!*). Некоторые из этих отклонений были замечены совершенно случайно при обмерах лишь в тридцатых годах XIX в. Тем не менее композитор-авангардист А. Веберн так передает в письме впечатление от разглядывания в течение полутора часов лишь одного фриза Парфенона: «Чудо непередаваемое. Какой замысел! Вот точнейшее соответствие нашему композиторскому методу: все время то же самое *в тысячах различных видов*. Ошеломляюще. Это можно сравнить с “Искусством фуги” Баха».

Аналогично дело обстоит и в фольклорных текстах, где повторы редко бывают буквальны. Вот пример из финского эпоса: «Если ты вернешь заклатье, злой свой заговор воротишь». Фольклор явно стремится к повторению с помощью синонимов или иных незначительных изменений текста. В тех случаях, когда в тексте встречаются числительные, это приводит к своеобразному искажению смысла — к использованию при повторе следующего по порядку числа, поскольку у числительных нет эквивалентных замен. Вот как это делается в финском эпосе: «Шесть он зернышек находит, семь семян он поднимает». Или в «Калевале»: «На седьмую ночь она скончалась, на восьмую умерла».

Однако встречаются и буквальные повторения. Это особенно заметно в танцевальной музыке с ее жестко повторяющимся ритмом и мелодией, а также в песнях, где припев может звучать по несколько раз подряд. Отмечается также, что многократное повторение одной и той же словесной конструкции даже обладает способностью вызывать у слушателей смех. М. Твен рассказывал, как он однажды применил этот своеобразный прием остроумия. Для эксперимента им был выбран скучный анекдот, который он и изложил во время выступления. Публика приняла анекдот холодно. После третьего и четвертого раза в зале воцарилось ледяное молчание. Твен даже стал опасаться, что опыт провалится. Только после восьмого рассказа этого анекдота послышался смех, который возрастал с каждым последующим повторением и в конце концов перешел в гомерический хохот.

Психологический эффект воздействия многократного повторения одного и того же имеет теоретическое и экспериментальное обоснование. Теория говорит: механизм сознания вводит в содержание сознания только неожиданную информацию, а потому неизменную информацию перестает осознавать. Действительно, в различных экспериментах было обнару-

жено, что неизменная стимуляция очень быстро перестает осознаваться. Всем известно, что мы перестаем замечать однообразный шум за окном, не воспринимаем тактильные раздражения от одежды и наручных часов. Менее известно, что нормальная психическая жизнь без всяких раздражителей практически невозможна. В 1956 г. был проведен один из самых известных экспериментов по сенсорной изоляции: испытуемые-добровольцы лежали на кровати, руки были вставлены в специальные картонные трубочки, чтобы было как можно меньше осязательных стимулов, специальные очки пропускали только рассеянный свет, слуховые раздражители маскировались непрерывным шумом работающего кондиционера. Испытуемых кормили, поили, они по мере надобности могли заниматься своим туалетом, но все остальное время должны были оставаться неподвижными. Испытуемые надеялись хорошо отдохнуть в таких условиях, да еще за большую плату. Но не тут-то было. Более 80% испытуемых стали жертвами зрительных галлюцинаций, очень скоро утратилось представление о времени, они не могли ни на чем сосредоточиться. Никто из них не выдержал в таких условиях более шести дней, а большинство не смогло продержаться и три дня.

Природа как бы специально так сконструировала наши органы чувств, чтобы они все время изменяли поступающую к ним стимуляцию: постоянно смещаются точки кожной чувствительности; тремор пальцев и кистей рук не позволяет стабилизировать мышечные ощущения; произвольные микродвижения глаза не дают возможности удерживать взгляд на заданной точке. Не меняющееся по яркости и цвету изображение, стабилизированное относительно сетчатки (например, с помощью контактных линз, к которым прикреплен источник света,двигающийся, тем самым, вместе с глазами) перестает осознаваться, к изумлению испытуемых, уже через 1-3 секунды после начала предъявления. Зрительный образ как бы «выцветает», и поле зрения становится совершенно пустым.

Известны и другие аналогичные эффекты. Многие с детства знают, что многократное повторение одного и того же слова приводит к субъективному ощущению утраты смысла этого слова (в психологии это называется *феноменом семантического насыщения*). На этом приеме построены многие мистические техники. Так, афонские монахи-исихасты, используя специальную технику концентрации «на собственном пупке», повторяли тысячекратно: «Господи, Иисусе Христе, помилуй мя, грешного...» и стали «сподобляться видения Фаворского Божественного света». В суфийской мистической практике безостановочное проговаривание формул типа «ла илаха илла-л-лаху» («нет бога, кроме Аллаха») специально направлено на очищение сознания от любого смысла. Утверждается, что

это способствует божественному озарению. Психологи знают, что пристальное внимание к какому-либо неизменному или равномерно покачивающемуся объекту приводит к возникновению так называемых «измененных состояний сознания» — медитативного и гипнотического.

Множественное повторение одной и той же стимуляции, одного и того же ритма, одного и того же текста вызывает, таким образом, особое состояние, которое восточные мистики и психологи называют «опустошением сознания». Заполнение пустого места, возникающего в сознании, во многом зависит от ожиданий и намерений сознающего. Религиозно настроенные люди готовы воспринимать божественный свет (или, как иногда определяется, «божественный мрак неведения»); поющие один и тот же припев люди вкладывают, как говорится, в него душу; молодые люди на дискотеке избавляются от юношеских тревог; эстеты трактуют равномерную одинаковость черного квадрата на белом фоне как новое слово в искусстве; одуревшие от длительного сенсорного голодания люди начинают видеть галлюцинации; а публика на концерте юмориста заливается от хохота...

Итак, сама структура художественного текста обладает непосредственным эмоциональным и психологическим воздействием. Сегодня известно огромное число способов организации текста (поэтического, музыкального, графического, архитектурного), порождающих такое воздействие. О них, как о технических приемах, пишут искусствоведы и художники. Их изучают психологи и даже физиологи. Эти приемы могут применяться в процессе творчества как осознанно, так и неосознанно. С. Эйзенштейн намеренно монтировал своего «Потемкина» так, чтобы красный флаг взвился именно в точке золотого сечения. Но вряд ли Суриков сознательно вычислял эту точку на своей картине — вполне вероятно, что он нашел ее интуитивно.

Технические приемы, найденные одним художником, очень быстро подхватываются другими. Даже то, что вначале воспринималось как скандал, уже через несколько лет входит в моду. Сколько насмешек выдержали импрессионисты, когда стали класть на полотно краски, не смешивая их предварительно на палитре, одну к другой так, чтобы вызывать у зрителя впечатление вибрации, скрадывающей четкость контуров изображаемых предметов! Однако этот прием стал одним из самых популярных уже у их младших современников. Когда Д. Гриффит стал использовать крупный план в кино, то зрители, увидев первый фильм с его использованием, решили, что стали жертвой издевательства. Появление на экране лиц героев крупным планом сопровождалось криками из зала: «Покажите ноги!». И все же этот прием мгновенно вошел в кинопрактику. До композиторов мангеймской инструментальной школы (сер. XVIII в.) существовала лишь террасообразная динамика интенсивности звука, т. е. сила звука изменя-

лась скачками. Но вот мангеймцы ввели крещендо и диминуэндо (постепенное усиление и ослабление звука). И поначалу непрерывное нарастание звука имело столь сильный эффект, что публика вставала при его исполнении. Однако уже у композиторов венской классической школы данный прием стал стандартным.

Выбор поэта — писать стихи ямбом, хореем или каким-либо другим размером — это, по сути, тоже выбор художественного приема. Он направлен на создание того или иного эмоционального воздействия. Иногда утверждается, что хорей более мажорный размер, чем ямб. Его ритм больше нравится детям. Напомню: в хорее за каждым слогом, стоящим под ударением, следует слог без ударения. Такая пара слогов называется стопой. В ямбе стопа образуется иначе: вначале слог без ударения, а затем слог под ударением. Пять стоп, идущих подряд в одной строке, создают размер, называемый, соответственно, пятистопным хореем или пятистопным ямбом. Так вот, оказывается, что выбор размера зависит не только (или не столько) от его непосредственного эмоционального воздействия. Этот выбор сильно зависит от предшествующей поэтической практики! Вот анализ стиховеда М. Л. Гаспарова. Пятистопный ямб входит в русскую поэзию только в 1810-х гг. благодаря стараниям, в первую очередь, В. А. Жуковского. Иными словами, до 1810 г. поэтам, за единичными исключениями, не приходило в голову использовать этот размер. Из всех ямбов предпочитался шестистопный. В 1840-70-е гг. пятистопный ямб прочно овладевает элегическим и романсным жанром. Это значит, что поэт, решивший в это время написать романс и якобы полностью свободный в выборе поэтического размера, скорее всего, изберет для реализации своего намерения пятистопный ямб. А с середины тридцатых годов XX в. данный размер прочно занимает первое место среди всех ямбов во всех стихотворных жанрах. Это почувствовали И. Ильф и Е. Петров и, издеваясь над поэтическими стандартами, заставили Васисуалия Лоханкина изъясняться именно пятистопным ямбом: «Волчица ты, тебя я презираю! К Птибурдукову ты уходишь от меня...».

Еще более головокружительную карьеру совершил пятистопный хорей. Он появляется в русской поэзии только на пороге 1840-х гг. в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу». (Вот уж, кстати, далеко не мажорное произведение!) Это стихотворение плодит целое потомство. Исследователи отмечают: стихи, писавшиеся таким же размером, разделяли со своим первоисточником не только ритм, но и интонацию, и даже ключевую тему — тему пути: «Вот бреду я вдоль большой дороги» (Ф. И. Тютчев); «Что ты часто ходишь на дорогу» (С. Есенин); «Жизнь прожить — не поле перейти» (Б. Пастернак). Во

второй половине двадцатого века в русской поэзии пятистопным хореем написано уже больше стихов, чем всеми остальными хорейскими размерами вместе взятыми!

Художественный текст вообще легко включает в себя заимствования из других произведений. Например, у библейской «Песни песней» А. Куприн заимствовал для своей повести «Суламифь» сюжетные ходы; О. Уайльд в пьесе «Саломея» — стиль, а Шолом-Алейхем — название, чем придал описываемой им истории библейское звучание. С. В. Рахманинов в конце Элегического трио, посвященного памяти П. И. Чайковского, цитирует тот же русский панихидный напев, который сам Чайковский использует в 5-й картине «Пиковой дамы» (учитывая феноменальную музыкальную память Рахманинова, можно быть уверенным, что связь с этой оперой возникла вполне осознанно). Художественное творчество всегда переполнено намеками и парафразами — косвенными или прямыми отсылками к предшествующему источнику, чаще осознанными, но иногда и неосознанными. Произведения искусства опираются на традицию, наполнены цитатами друг из друга, т. е., как сейчас модно говорить в искусствоведении, *интертекстуальны*. Художник живет в двух мирах: в реальном мире и в мире искусства. Творчество художника одновременно отражает оба мира.

Стихи ранних поэтов Америки сотрясаются от пения соловьев и жаворонков, а между тем, как утверждают орнитологи, этих птиц в Америке тогда не водилось. Они пришли в американскую поэзию из английской. В русской поэзии снежные барсы, живущие в Гималаях, наводнили кавказские горы сразу после «Мцыри» Лермонтова. Художники редко признаются во влиянии других авторов на создание своих работ, однако такое влияние всегда существует. Р. Стивенсон, рассказывая, как создавался «Остров сокровищ», честно назвал с полдюжины книжек, которые явственно сказались на его романе.

Художники прошлых эпох трудны для нашего понимания тем, что мы плохо представляем себе реальную жизнь в те времена, в которые они творили. Современные художники трудны для понимания, потому что они могут опираться на идеи, созданные за всю историю искусства. Они зачастую очень неожиданно используют находки своих предшественников. Включение текста, созданного другими авторами или в других художественных школах, само по себе иногда становится техническим приемом.

Встречается и прямое, и косвенное цитирование. Вот, например, В. Маяковский своеобразно вторит Лермонтову:

Под копны волос проникнет ли удар?

Мысль

одна под волосища вложена:

«Причесываться? Зачем же?
На время не стоит труда,
а вечно
причесанным быть
невозможно».

За внешне бессмысленной бравадой отчетливо просвечивают известные строки: «Любить? Но кого же? На время не стоит труда, а вечно любить невозможно...».

А вот И. Бродский откровенно перелицовывает самого Пушкина:

Я вас любил. Любовь еще (возможно,
что просто боль) сверлит мои мозги.

Но, конечно, этим занимаются не только поэты. Музыковед Л. Гаккель анализирует исполнение С. Рихтером финала девятой сонаты Бетховена и отмечает, что Рихтер почти не использует педаль, так как хочет подчеркнуть *баховское* звучание бетховенской музыки. А искусствовед А. В. Бакушинский утверждает, что А. А. Иванов писал свое «Явление Христа народу» под сильным воздействием первой и второй серии картин Н. Пуссена «Таинства. Крещение». Совпадает общая композиция картин: перегрузка правой стороны так же уравнивается массой деревьев слева и фигурой всадника; трем женским фигурам справа у Пуссена соответствуют такие же три фигуры справа у Иванова; и там, и здесь они уравниваются группой апостолов слева; ивановской фигуре Христа у Пуссена соответствуют две фигуры, которые направляются из глубины к переднему плану и т. д. Но еще более усиливается ощущение сходства при сравнении отдельных фигур. Так, почти тождественны на картинах два апостола (один, по-видимому, Андрей, а другой — неизвестный, с тюрбаном на голове). Разница только в том, что пуссеновский жест апостола в тюрбане передан в картине Иванова Андрею. Однако самое неожиданное: А. А. Иванов признавал влияние разных художников на свой многолетний труд (например, «Тайной вечера» Леонардо), но никогда не говорил о воздействии Пуссена. Более того, *он не мог видеть подлинных картин Пуссена* (хотя, может быть, был знаком с гравюрами-копиями). *Таким образом, все заимствования из Пуссена, скорее всего, самим художником не осознавались.* И все же влияние Пуссена заметно уже в первых эскизах. Даже зритель, не знакомый с конкретными полотнами Пуссена, воспринимает картину Иванова как *грандиозную стилизацию*, как «страшное эпигонство гения», по выражению Бакушинского. Не случайно Иванов так и не завершил своего труда — картина перестала нравиться ему самому.

Вернемся снова к проблеме непосредственного эмоционального воздействия художественного текста. Даже если мы знаем, как организовать

текст, чтобы вызвать то или иное эмоциональное переживание, мы на самом деле не знаем, почему это переживание возникает. Ранее мы уверенно сказали: минорная тональность звучит печальнее, чем мажорная. Но почему это так? Специалисты утверждают: нет никаких оснований считать, что в Средние века лад, соответствующий минору, также нес в себе печаль и меланхолию. Аналогично, мощь и живость мажора вовсе не обязательно являются атрибутами прообраза данной тональности в средневековье. А, может, ныне принятая интерпретация тональностей — лишь дань привычке? Во всяком случае *одну и ту же* испанскую народную мелодию М. И. Глинка записывает в миноре (и называет «Пасхальной песней»); М. де Фалья — в мажоре (у него она просто «Песня»); а Г. Лорка начало и конец этой же мелодии (под названием «Юные пилигримы») пишет в мажоре, а середину — в миноре. Повторю: *одну и ту же* испанскую мелодию!

Более того, одна и та же музыка вообще может выражать противоположные эмоциональные состояния. В первом варианте опера Чайковского «Евгений Онегин» заканчивалась не соответствующим литературному источнику счастливым концом: Татьяна падала в объятия героя. И Онегин пел о своем счастье. Затем Чайковский изменил финал. Теперь Татьяна сообщает, что она будет верна другому. А Онегин, как ему Пушкиным и положено, поет о своем жалком жребии. Но при этом композитор в финале оперы не изменил ни одной ноты!

Причинная связь эмоциональных переживаний и структуры текста может быть иной, чем мы до этого рассматривали. Не потому композиторы пишут траурную музыку в миноре, что минорный лад настраивает на грустные размышления. В реальности может быть и наоборот: минорный лад навеивает на грустные размышления потому, что траурную музыку обычно пишут в миноре. И если кто-то из великих композиторов написал грустную музыку в миноре, то использование минора для выражения грусти становится одновременно цитатой из всем известного произведения. А такими внутренними цитатами, как мы видели, насыщен художественный текст.

И цвет в разных культурах имеет разное символическое значение. Многие исследователи отмечают влияние предшествующего опыта на эмоциональное переживание цвета. (В одной искусствоведческой работе предлагается, например, спросить в любой аудитории, какого цвета слова «понедельник» и «воскресенье». Авторы предложения уверены: понедельник будет серым или черным, а воскресенье ярким, красным). Вполне возможно даже, что нашей вере в существование теплых и холодных цветов мы хотя бы отчасти обязаны метафорам европейских поэтов-романтиков. Правда, психологи обнаруживают в экспериментах, что длительное вос-

приятие красного цвета реально действует стимулирующе на человека — у него повышается давление, частота дыхания и пр. А при восприятии синего цвета, наоборот, давление падает, дыхание замедляется. *Однако никто не знает, почему это так.* Вполне может быть, что люди, принадлежащие к европейской культуре, просто привыкли к тому, что красный цвет должен возбуждать, а потому он их действительно возбуждает.

Может быть, золотое сечение используется в живописи, архитектуре, поэзии отнюдь не благодаря своей загадочной природной гармоничности, а все произошло наоборот: античные мастера создавали архитектурные сооружения с золотой пропорцией потому, что увлекались пифагорейской мистикой чисел. А их последователи стали ориентироваться на их изыскания как на вершину гармонии. Но тогда любовь к золотому сечению не изначально заложена в генах человека, а привита нам античными зданиями, которые стали образцом для подражания. Не случайно в математике золотое сечение обозначается буквой ϕ в честь Фидия — гениального строителя Парфенона, одного из самых знаменитых поклонников этой пропорции. К тому же, золотое сечение было поднято на щит художниками Ренессанса и признано эталоном красоты, так как в этом соотношении находятся пропорции физически развитого человеческого.

Нахождение технических приемов художественного творчества, способов организации художественного текста не может открыть тайны эмоционального воздействия произведений искусства. Использование тех или иных технических приемов еще не создает художественного текста, не они определяют художественность произведения. Пусть я нарисую прямоугольник в золотой пропорции или напишу сонет пятистопным ямбом — это далеко не значит, что мною создан шедевр искусства. Соната, написанная по всем законам сонатного аллегро, не обязательно будет сравнима по эстетическому воздействию с сонатами Гайдна или Моцарта. В конце концов, можно готовить еду, используя ее ингредиенты в пропорции золотого сечения. Однако станет ли так приготовленный борщ произведением искусства? Да и в самом деле, зададимся вслед за С. Моэмом вопросом: «Неужели красота, самое драгоценное, что есть в мире, валяется, как камень на берегу, и ее может поднять любой прохожий?». А потому не только в золотой пропорции дело. Леонардо и другие художники Возрождения признавали идеалом красоты такие размеры человеческого тела, когда расстояние от пяток до пупка относится к расстоянию от пупка до макушки в соотношении 1,62. Но, замечает В. П. Бранский, если бы большим размером было расстояние от пупка до макушки, то золотое соотношение сохранилось бы, а фигура показалась бы не прекрасной, а безобразной.

Существование художественных школ подчеркивает роль *традиций* в оценке произведений искусства. Например, русская архитектура XVIII в. активно заимствует европейские тенденции. Но если в 50-е гг. в Санкт-Петербурге наблюдается полный расцвет барокко (наиболее яркий пример — творчество Растрелли), то уже в начале 60-х начинается строительство зданий в стиле классицизма. К 1762 г. был отделан Зимний дворец и заканчивалось строительство Смольного собора — образцов петербургской барочной архитектуры, но уже начиналось строительство в стиле классицизма: в 1764 г. — Академии художеств и Малого Эрмитажа, в 1765 г. — Новой Голландии, в 1768 г. — Мраморного дворца. Здания в стиле барокко, которые только что считались самыми прекрасными и великолепными, к концу 60-х уже перестали так восприниматься, а начали цениться совсем другие взгляды на красоту. Можно ли говорить о заранее заданном эмоциональном воздействии структуры художественного текста, если это воздействие зависит от моды?

И, наконец, самое важное. В работе композитора, писателя, архитектора существует нечто большее, чем применение известных технических приемов. Шедевры не создаются стандартными методами, хотя этими методами, безусловно, необходимо владеть. Композитор С. Прокофьев однажды точно сказал: «Писать только по правилам, установленным предыдущей классикой, значит быть не мастером, а учеником». Ему по существу вторит драматург Э. Ионеску: «Произведение искусства обладает наследственностью, оно дитя своих родителей, но отнюдь не их копия».

Таким образом, тайна художественного творчества и его эмоционального воздействия не может, казалось бы, напрямую заключаться в применяемых художниками приемах. Впрочем, одна парадоксальная идея Ф. Шиллера о структуре текста трагедии вдохновила выдающегося психолога Л. С. Выготского на новую попытку штурма этой тайны.

Часть вторая. Решение

Противоречивость как форма существования искусства (легкое дыхание Льва Выготского)

Ф. Шиллер был не просто замечательным поэтом и драматургом. Он много размышлял и писал об искусстве. О трагедии он написал с афористической четкостью: «Настоящая тайна искусства мастера заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание». И добавил: «Тем больше торжество искусства, отодвигающее содержание и господствующее над ним, чем величественнее, притязательнее и соблазнительнее содержание само по себе, чем более оно со *своим* действием выдвигается на первый план». Выготский задумался: а что, если специфика любого художественного текста как раз и состоит не в единстве формы и содержания, как обычно считается, а в их противоречии? Этот вопрос привел его к созданию оригинальной концепции.

Он исходил из того, что произведение искусства, прежде всего, должно вызывать какие-то чувства, эмоциональные переживания. Для объяснения природы этого воздействия нужно понять природу эмоций, а эта природа, на первый взгляд, парадоксальна. С одной стороны, чувства всегда смутны, т. е. «лишены сознательной ясности». Стоит сосредоточить внимание, например, на чувстве удовольствия, как само удовольствие пропадает. С другой стороны, сущность чувства состоит в том, что оно чувствуется, т. е. известно сознанию. Чувство не может быть бессознательным. Выготский, прежде всего, предложил разрешение этого парадокса. Вслед за У. Джеймсом он предположил, что эмоция дает нашему сознанию сигнал о таких внутренних процессах, которые мы не можем осознать. А раз сами эти внутренние процессы не осознаются, то и причина эмоциональных переживаний не осознается, а осознается лишь смутный сигнал согласия или несогласия, удовольствия или неудовольствия. Эмоция, пишет Выготский, это «внутриорганическая реакция, в которой выражается как бы согласие или несогласие нашего организма с реакцией отправления отдельного органа».

Форма и содержание — две равноправные составляющие произведения искусства. Если они в произведении находятся в противоречии, то вполне вероятно, что они могут быть способны одновременно вызывать разные, в том числе противоречащие друг другу эмоции. Искусство зас-

твляет нас как бы одновременно двигаться направо и налево, одновременно поднимать и опускать тяжесть, оно одновременно возбуждает и мускулы, и их антагонистов. Есть эмоции, которые вызывают периферический эффект и проявляются в двигательных реакциях, в мышечном напряжении. А есть эмоции, которые вызывают центральный эффект и реализуются исключительно в воображении без какого-либо наружного проявления. Выготский уверяет: чем сильнее один тип эмоций, тем слабее другой. И утверждает: «Эмоции искусства суть умные эмоции. Вместо того, чтобы проявиться в сжимании кулаков и в дрожи, они разрешаются преимущественно в образах фантазии».

В итоге Выготский выводит закон эстетической реакции. Эта реакция опирается на противоречии формы и содержания и *«заключает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершающей точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение»*. Эмоция, добавляет Выготский, – это всегда разряд или расход энергии. Короткое замыкание – это наисильнейший разряд энергии! В результате взаимоуничтожения эмоций возникает специфическое состояние *очищения*. Это состояние Выготский и предлагает называть словом «катарсис», введенным еще в стародавние времена Аристотелем.

Рукопись «Психологии искусства» Л. С. Выготского более сорока лет оставалась неопубликованной. В том числе и потому, что сам автор чувствовал незавершенность своей концепции. Его теория эмоций чересчур умозрительна и, к тому же, не слишком четко изложена. Ведь если человек получает противоречащие команды о том, что ему необходимо сделать в данный момент времени, то он, вообще говоря, должен находиться в состоянии стресса, а не испытывать эстетическое переживание. А если он откажется выполнять эти команды, то почему он должен почувствовать очищение? Невозможно также представить, как теоретические построения Выготского могли бы быть подвергнуты экспериментальной проверке. И все же публикация его книги даже спустя сорок лет (в 1968 г.) вызвала шквал обсуждений. Это было связано, однако, не столько с его теорией эмоцией и даже не с выведенным из теории законом эстетической реакции, сколько с осуществленным им конкретным анализом художественного текста.

Примеры Выготского, доказывающие противоречивость формы и содержания, просто блистательны. Их стоит рассмотреть (хотя, разумеется, и очень сокращенно).

Вот басня И. А. Крылова «Ворона и Лисица». Мораль этой басни (идушей от Эзопа, Федра, Лафонтена) гласит:

Уж сколько раз твердили миру,
Что лесьть гнусна, вредна; но только все не впрок,
И в сердце льстец всегда отыщет уголок.

Следует ожидать, что сам басенный рассказ должен бы был подтверждать этот нравственный императив. Ан нет!

Кому симпатизирует читатель этой басни? — спрашивает Выготский. И отвечает: Лисице. «Искусство льстеца представлено в басне так игриво и остроумно; издевательство над вороной до такой степени откровенно и язвительно; ворона, наоборот, изображена такой глупой, что у читателя создается впечатление, совершенно обратное тому, которое подготовила мораль. Он никак не может согласиться с тем, что лесьть гнусна, вредна, басня, скорей, убеждает его или, вернее, заставляет его чувствовать так, что ворона наказана по заслугам, а лисица чрезвычайно остроумно прочила ее». У Лафонтена все гораздо прямее и потому намного менее поэтично. Лисица говорит Ворону (а не Вороне! — особо отмечает Выготский): «Как ты прекрасен, каким ты мне кажешься красивым». И у Сумарокова лесьть проста: «И попугай ничто перед тобой, душа!». А вот у Крылова каждое слово Лисицы звучит двойственно: и как лесьть («наша мысль направлена сразу на то, что лесьть гнусна, вредна, мы видим перед собой наибольшее воплощение льстеца»), и как издевательство над самодовольной вороной. «Ну, что за шейка, что за глазки!.. Какие пёрушки! Какой носок!». И вот на этой двойственности нашего восприятия, заключает Выготский, все время играет басня. Он проанализировал море басен Крылова («Волк и Ягненок», «Стрекоза и Муравей», «Осел и Соловей» и пр.) и везде обнаружил подобную двусмысленность.

А вот пьеса А. П. Чехова «Три сестры». Обычно ее толкуют как воплощение тоски провинциальных девушек по полной и яркой столичной жизни. Но в драме Чехова, напротив, устранено все, что могло бы хоть сколько-нибудь разумно мотивировать стремление сестер в Москву, «и именно потому, что Москва является для трех сестер только конструктивным художественным фактором, а не предметом реального желания, пьеса производит не комическое, а глубоко драматическое впечатление». Критики на другой день спектакля писали: в продолжение четырех актов сестры стонут: в Москву, в Москву, в Москву, между тем как каждая из них могла бы прекрасно купить железнодорожный билет и приехать в Москву. Но дело-то как раз в том, что реальная Москва им совершенно не нужна, ни одна из них не объясняет, зачем ей хочется в Москву. Да, они провели там детство, но никто Москвы совершенно не помнит. Ни одного слова в пьесе не говорится ни о каких препятствиях для поездки в Москву. Москва трех сестер «остаётся немотивированной, как немотивированной оста-

ется невозможность для сестер попасть туда, и, конечно, именно на этом держится все впечатление пьесы».

Ну, а теперь краткий пересказ самого знаменитого анализа — рассказа И. А. Бунина «Легкое дыхание».

Прежде всего, Выготский разводит понятия *фабулы* и *сюжета*. Фабула — это те события, которые составляют содержание рассказа. Сюжет — это художественная обработка фабулы. «Сюжет так относится к фабуле рассказа, как стих к составляющим его словам, как мелодия к составляющим ее звукам, как форма к материалу». После этого Выготский пересказывает *фабулу* рассказа. Вкратце она такова. Героиня бунинской новеллы — Оля Мещерская, гимназистка из богатой и почтенной семьи. Она красива, в нее влюбляются мужчины. Гимназист Шеншин от отчаяния даже пытался покончить с собой. Однажды летом Оля вступает в любовную связь с Малютиным — 56-летним другом ее отца. Затем обещает стать женой казачьего офицера. Но, когда провожала этого офицера в Новочеркасск, то на вокзале призналась, что никогда его не любила. В ответ обманутый казачий офицер застрелил ее прямо на вокзале среди толпы народа. Классная дама Оля Мещерской хорошо запомнила эту девочку и часто приходит на ее могилу.

Выготский интерпретирует эту фабулу так: «Едва ли можно определить яснее и проще характер всего этого, как словами “житейская муть”. В самой фабуле рассказа нет решительно ни одной светлой черты, и, если взять все эти события в их жизненном и житейском значении, перед нами просто ничем не замечательная, ничтожная и не имеющая смысла жизнь провинциальной гимназистки, жизнь, которая явно всходит на гнилых корнях, и, с точки зрения оценки жизни, дает гнилой цвет и остается бесплодной вовсе».

Хронология *сюжета* рассказа совсем иная. Бунин начинает с описания могилы героини, затем переходит к ее раннему детству, потом вдруг говорит о ее последней зиме, вслед за этим сообщает о ее падении (связи с Малютиным), которое случилось прошлым летом, вслед за этим мы узнаем о ее убийстве, затем автор вспоминает давний эпизод ее гимназической жизни. Почему в сюжете сделаны хронологические перестановки? Вот ответ Выготского: в результате этого вместо восприятия ничемной жизни героини у читателя возникает противоположное ощущение — ощущение света, радости умиления и рассеянного во всем мире легкого дыхания. «События соединены и сцеплены так, что они утрачивают свою житейскую тягость и непрозрачную муть; они мелодически сцеплены друг с другом, и в своих нарастаниях, разрешениях и переходах они как бы развязывают соединяющие их нити; они высвобождаются из тех обычных связей, в которых они даны нам в жизни; они отрешаются от действитель-

ности, они соединяются одно с другим, как слова соединяются в стихе... Так житейская история о беспутной гимназистке претворена здесь в легкое дыхание бунинского рассказа».

Закон уничтожения формой содержания Л. С. Выготский иллюстрирует анализом даже отдельных фраз рассказа. Вот Бунин только что передал разговор Оли с начальницей гимназии о ее падении, «а через месяц после этого разговора казачий офицер, некрасивый и плебейского вида, не имевший ровно ничего общего с тем кругом, к которому принадлежала Оля Мещерская, застрелил ее на платформе вокзала, среди большой толпы народа, только что приехавшей с поездом». Обратите внимание, предлагает Выготский, как затерялось самое главное слово в нагромождении обстоятельств его со всех сторон описаний, как будто посторонних, второстепенных и неважных; как затерялось во всем этом слово «застрелил», самое страшное и жуткое слово всего рассказа. «Мы не ошибемся, если скажем, что самая структура этой фразы заглушает этот страшный выстрел, лишает его силы, превращает в какой-то почти мимический знак... когда вся эмоциональная окраска этого события погашена, оттеснена, уничтожена».

В финале рассказа Бунина классная дама вспоминает о подслушанном ею когда-то разговоре Оли Мещерской со своей подругой о женской красоте. Во всей этой красоте некая «старинная смешная книга» отводит главную роль «легкому дыханию». «Легкое дыхание! – говорит Оля, – А ведь оно у меня есть, – ты послушай, как я вздыхаю, – ведь, правда, есть?» Рассказ завершается словами: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре...». Эти слова, пишет Выготский, как бы замыкают круг, сводя конец к началу.

Выготский иллюстрирует открытый им закон и анализом других литературных текстов («Гамлет», «Отелло», «Евгений Онегин», «Вишневый сад» и т. д.). Завершаются его рассуждения описанием Кельнского собора: «В этом стройном расчленении переплетенных арками, точно паутиной, высоких сводов видна та же смелость, какая поражает нас в рыцарских подвигах. В нежных их очертаниях то же мягкое, теплое чувство, которым веет от любовных рыцарских песен. И если эту смелость и эту нежность художник извлекает из камня, он подчиняется тому же самому закону, который заставляет его устремить вверх тянущий к земле камень и в готическом соборе создать впечатление летящей вверх стрелы. Имя этому закону – *катарсис*».

Проходит много лет. Литературовед А. К. Жолковский пишет замечательную статью «“Легкое дыхание” Бунина-Выготского семьдесят лет спустя». Он сравнивает рассказ Бунина с «Бедной Лизой» Н. М. Карамзина и со «Станционным смотрителем» А. С. Пушкина. Во всех трех про-

изведениях кульминационная сцена происходит на кладбище. Но, утверждает Жолковский, Карамзин последовательно искренен (сентиментален) в своем описании, а Пушкин так же последовательно ироничен — гибнет не Дуня, как положено погибнуть «заблудшей овечке» по канону сентиментальной прозы, а ее отец, в соответствии с каноном ожидающий страшного наказания своей дочери. Бунин же «выдерживает почти идеальное равновесие, венчая рассказ амбивалентным смещением позиций объективного рассказчика и сентиментальной дуры (т. е. классной дамы)». Это у Пушкина, а не у Бунина форма опровергает содержание. Бунин же создает чистую *импрессионистическую* картину, лишенную каких-либо моральных оценок. Фабула для Бунина несущественна, она необходима лишь для описания *фактуры* (природы, погоды, интерьеров, одежды, причесок, иных свойств обстановки). И это подготавливает развязку — «слияние детали портрета героини с представляющим макромир ветром».

Блестящий культуролог М. В. Иванов не соглашается ни с Выготским, ни с Жолковским. Форма рассказа Бунина, говорит он, никоим образом не противостоит содержанию. Хронологические сдвиги в сюжете созданы автором отнюдь не для преодоления содержания, а для осознания сложного пути героини к самой себе. Надо только признать, что рассказ написан по давним законам *сентиментализма* (а отнюдь не в технике импрессионизма, как уверяет Жолковский). То, что рассказ включен именно в культурный код сентиментализма, подчеркивает сам Бунин выбором фамилии неудачливого поклонника героини гимназиста Шеншина. (Известный сентиментальный поэт А. А. Фет почти всю свою жизнь добивался этой фамилии, а самое знаменитое его стихотворение начинается со слов, явно послуживших «заготовкой» для названия рассказа: «Шепот, робкое дыханье...»). На это обращает внимание и Жолковский). Героиню окружает типичное сентиментальное пространство с характерным для него тяготением к уюту и природности. Она живет в мире теплых чувств и отношений, где старшие опекают, где о младших надо заботиться, где со сверстниками соединяет дружба. Но друг и сосед папы, брат наставницы (как замечает Иванов, полный набор ролей сентиментального мира) злоупотребляет ее доверием и разрушает систему естественных отношений. «За наивность, за свое легкомыслие, за предрассудки и эгоизм окружающих Оля заплатила страшную плату — жизнь. Но все суетное и грязное ушло. Осталось легкое дыхание...».

Итак, ни Жолковский, ни Иванов не поверили интерпретации Выготского. Они не увидели в рассказе Бунина проявления найденного Выготским закона эстетической реакции. Так что, Выготский не прав? Впрочем, новые интерпретаторы новеллы Бунина не предложили иной теории,

объясняющей эмоциональное воздействие искусства. А в науке, как отмечал еще Ч. Дарвин, теории не отбрасываются до тех пор, пока не появится другая теория, объясняющая рассматриваемые явления.

Пусть в теории Выготского много неточного, недоработанного. Однако его труд — самое значительное из всего, что было создано в области психологии искусства, а его подход сыграл важнейшую роль в становлении теорий следующего поколения. Л. С. Выготский обладал необычайным талантом. Идея Выготского о принципиальной противоречивости художественного текста представляется чрезвычайно плодотворной. Американский методолог науки С. Тулмин называл его Моцартом в психологии. Благодаря своему таланту, Выготский не столько увидел, сколько угадал важный элемент природы эстетического воздействия. Ибо каким бы прозорливцем Выготский ни был, он, конечно же, не мог знать некоторых важных результатов и достижений, полученных наукой существенно позднее.

Выготский опирался на неудачные искусствоведческие термины: форма, содержание, фабула, сюжет и пр. Эти термины плохо определены и дают, как мы уже почувствовали, огромную свободу для интерпретаций. Вот вроде бы сходную точку зрения с Выготским выдвигает французский художник Ж. Брак, утверждающий необходимость для художника всегда иметь два замысла картины, «чтобы одним уничтожить другой». Как оценить, соответствует ли эта позиция Брака концепции Выготского? А. С. Пушкин откровенно признает противоречия важным элементом своего романа «Евгений Онегин»:

...Я кончил первую главу:
Пересмотрел все это строго;
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу...

Что, у Пушкина тоже противоречие между формой и содержанием? Кстати: а почему же Пушкин не хочет исправить явные противоречия? Ю. М. Лотман приводит потрясающий пример. В тексте романа Пушкин пишет «Бренчат кавалергарда шпоры...», но в черновой рукописи делает к этой строчке *уникальное* примечание: «Неточность. — На балах кавалергард. офицеры являются так же, как и прочие гости, в виц мундире и башмаках». И навечно оставляет кавалергарда со шпорами, вместо того чтобы исправить замеченную несуразность!

Вообще за счет неопределенности терминов всегда можно показать, что форма соответствует содержанию, равно как и показать обратное — что они противоречат друг другу. Для разгадки тайны искусства необходимо опираться на более строгие психологические конструкции. И, конечно, вначале стоит более внимательно разобраться, что вообще делает

сознание с поступающей информацией, зачем оно это делает и с чего вдруг при этом у человека могут возникать эмоциональные переживания.

Взгляд со стороны теоретической психологии

Психология — наука экспериментальная, и психологические теории должны обязательно проверяться в экспериментальных исследованиях. Поэтому психология использует и терминологию, и способ рассуждений, отличный от того, который принят в искусствознании. Впрочем, в соответствии с жанром и объемом данной работы я смогу здесь дать только самое поверхностное описание теории и рассмотреть лишь самые простые наблюдения. Для подробного обоснования высказанных далее психологических утверждений пришлось бы слишком долго обсуждать экспериментальные методы и полученные с их помощью результаты. Просто следует иметь в виду, что многое из того, о чем пойдет далее речь, действительно проверено в специальных исследованиях¹.

К концу XX в. стало ясно, что привычные представления о сознании, скорее всего, неверны. Много веков философы говорили: сознание призвано отражать мир и регулировать деятельность. Мол, если сознание не регулирует деятельность, оно не нужно, а если не отражает реальность, то невозможно. Психологи верили им на слово и с переменным успехом изучали регулятивную и отражательную функции сознания. Однако появились компьютеры, которые стали с блеском управлять сложнейшими объектами — самолетами, заводами, луноходами и пр. И обходиться при этом без всякого сознания. Уже сегодня компьютеры доказывают математические теоремы, пишут стихи, обыгрывают чемпионов мира по шахматам, переводят со всех языков мира и т. д. Вряд ли можно даже представить, что они будут делать через сто-двести лет. А ведь мозг человека — это гигантский биокомпьютер, обладающий колоссальными возможностями по приему и переработке информации, по-видимому, превосходящими возможности этих завтрашних вычислительных комплексов. Мозг вполне способен отражать реальность и регулировать деятельность без помощи каких-то загадочных сознательных процессов. Сознание явно выполняет какую-то иную функцию. Но какую?

Этот вопрос становится еще актуальнее в свете результатов исследований психологов. Выяснилось, что человек воспринимает и перерабатывает гораздо больше информации, чем осознает. В памяти, например, мозг, по-видимому, хранит всю когда-либо поступившую к нему инфор-

¹ Подробно экспериментальное обоснование изложенного далее взгляда см. в книгах автора: «Опыт теоретической психологии». СПб., 1993; «Сознание как парадокс». СПб., 2000.

мацию, да еще с отметкой о времени поступления. Хотя человек совершенно не помнит себя в младенчестве, он, тем не менее, способен вызывать *физиологические реакции своего организма, характерные для новорожденного состояния*, если это состояние внушено ему в гипнозе. Однако в сознании мы можем обычно запомнить с первого предъявления лишь семь или около того знаков. Наши органы чувств обладают чувствительностью, близкой к теоретическим пределам: глаз, например, реагирует на 2-3 кванта света, т. е. в принципе способен ночью заметить пламя горящей спички на расстоянии нескольких десятков километров. Но осознаем мы малую толику всей воспринятой и переработанной мозгом информации. Какую же роль в отражении реальности играет сознание, имеющее столь малые информационные возможности?

Наши действия регулируются бессознательно зачастую лучше, чем сознательно. Мы не осознаем, *как* мы ходим или ловим мяч. Мы просто ходим, ловим, бегаем. Стоит задуматься о том, как мы это делаем, и наши двигательные автоматизмы мгновенно застопорятся. Если пианист во время исполнения сложного пассажа начнет думать о движении своих пальцев, он сразу же сделает ошибку. Когда спрашивали опытных машинисток, печатающих вслепую двумя руками, какой рукой они нажимают клавишу пробела, то, как правило, те не могли ответить. Но, пока об этом не думали, печатали быстро! Дети, не знакомые с физикой, вступая на *стоящий* эскалатор, как бы ожидают его движение, а потому без какой-либо сознательной команды наклоняются вперед, бессознательно учитывая неведомый им, казалось бы, закон инерции. Что же тогда делает наше сознание, если для управления столь сложными движениями оно не только не нужно, но зачастую просто мешает?

А уж о нецелесообразности эмоций с точки зрения отражения и регуляции и говорить не приходится. Все знают, что под воздействием эмоций мы искажаем восприятие реальности, видим и слышим не то, что есть на самом деле. Любой практический психолог знает, что все конфликты содержат в себе эмоциональную составляющую, в результате чего люди просто неверно понимают то, что им говорят, и воспринимают отнюдь не то, что они на самом деле видят. Мы легко без всяких эмоций пройдем по широкому бревну, лежащему на земле. Но стоит перекинуть это же бревно через пропасть, и возникшие эмоциональные переживания приведут к тому, что лишь немногие смогут на нем удержаться. Внезапно появившаяся перед человеком автомашина зачастую вводит его в состояние оцепенения, хотя ему следовало бы, наоборот, мгновенно взять «ноги в руки» и исчезнуть с проезжей части. Жертвы катастроф часто погибают не от непосредственного физического воздействия, а от охватившего их ужа-

са. Очевидно, эмоции мешают людям быть адекватными! В чем же тогда логика их появления? Какую роль они играют? Многие люди из-за отсутствия ответов на подобные вопросы пришли к иррационализму и мистике.

По-видимому, что-то в принципе неправильное содержится в обычных рассуждениях о сознании. Раньше думали, что сознание с течением времени накапливает информацию об окружающем мире, обобщает ее и последовательно создает все более точное описание мира. Образцом для такого представления служила наука: мол, сегодня ученые знают больше, чем вчера, а завтра они будут знать больше, чем сегодня. Но такой взгляд на науку порочен. К концу XX в. выяснилось, что познавательная деятельность сознания иная. Ни сознание, ни наука не работают как бюро статистики, собирающее факты и даже обобщающее их с помощью известных и надежных алгоритмов. Сознание не конструирует из отрывочной информации, получаемой организмом, описание мира — это как раз мозг делает совершенно бессознательно, т. е. автоматически, и делает весьма неплохо. И современный ученый-физик знает сегодня отнюдь не больше, чем Архимед или Ньютон. Он знает сегодня *иначе*. Он умеет по-новому посмотреть на то, что знали его предшественники, иным способом систематизирует факты. Разумеется, он знает и о каких-то явлениях, о которых физики прошлого не имели представления. Но и те, в свою очередь, знали кое-что такое, о чем не знает современный физик. (Вспомните известный афоризм: новое — это хорошо забытое старое).

Аналогия между развитием науки и развитием индивидуального сознания весьма полезна. Наука строит описание не для реальных объектов, а для заведомо несуществующих, *идеализированных* (будь то точка без длины и ширины; идеальный газ; параллельные прямые, не пересекающиеся в бесконечности; абсолютно упругое тело; математический маятник; или даже такая невозможность, как тело, на которое не действует никакая сила). Как говорят методологи науки, теории, построенные учеными, — это не реалистический портрет действительного мира, а лишь карикатура на реальность. Ученый *пытается угадать* законы, которым подчиняется окружающий мир, а затем подтвердить свои догадки в экспериментах. Сознание так же, как и естественная наука, упрощает действительный мир и далеко не точно его отражает. Оно тоже лишь *догадывается* о причинах, господствующих в мире. И тоже мыслит в категориях не реального, а иллюзорного, карикатурного мира. Этот мир мы обычно и называем субъективным. Но такой путь угадывания открывает для сознания совершенно новые возможности познания реальности. Ученые именно благодаря своему сознанию догадываются о недоступных наблюдению свойствах макро- и микромира. Сознание любого человека вырабатывает

представления об истине, добре, красоте, о многих других абстрактных вещах, которые не могут быть даны в сенсорных раздражениях и не могут быть заложены генетически.

Основная задача сознания, однако, заключается не в самом процессе порождения догадки. Всевозможные догадки тоже возникают автоматически. Они, разумеется, опираются на предшествующий опыт. Но в той степени, в какой они именно догадки, а не обобщение опыта, они *ни на чем не основаны*. Механизм сознания практически случайно (произвольно) выбирает любую из них в качестве предполагаемо верной, тем самым принимает ее как данную сознанию *самоочевидную* истину, или, выражаясь языком логики, за не требующую доказательств аксиому. А затем уже, исходя из этой аксиомы, строит логическое описание мира. Проверяется в дальнейшем не сама по себе аксиома, а ее логические следствия. Если догадка неверна, то, конечно, сознание какое-то время опирается на неверное знание. Однако рано или поздно ошибочную гипотезу можно исправить или вообще от нее отказаться. Но если догадка в конце концов подтвердится, то сознание будет знать о мире то, о чем оно, казалось бы, никак не могло узнать, ибо не получало об этом никакой реальной информации.

Содержанием сознания являются только наши догадки и факты, воспринимаемые обычно как логические следствия этих догадок. Сознание как бы «подгоняет» данные своего опыта к сделанному ранее выбору. Экспериментальная психология насыщена разнообразными сведениями о том, что человек воспринимает информацию в зависимости от своих ожиданий (т. е. от предварительных гипотез). Так, великий грузинский психолог Д. Н. Уznaдзе заметил, что если человек с закрытыми глазами ошупывает стальную пластинку и при этом убежден, что данный ему в руки объект является каучуковым штампом, то твердость металла субъективно переживается им как мягкость каучука. Известно, что если человек видит галлюцинацию, то его опыт все равно «подгоняется» под субъективную реальность этой галлюцинации. Например, если он рассматривает ее в бинокль, то она приближается, а если переворачивает окуляры бинокля, то удаляется. Если же рассматривать галлюцинацию сквозь непрозрачное стекло, она вообще может пропадать.

А вот пример из обычной жизни. Сколько взрослых людей, ссылаясь на накопленный ими жизненный опыт, убеждают себя и других, что людям обычно нельзя доверять. «Вы наивный человек, — говорил мне один известный бизнесмен, — вы не занимаетесь бизнесом и не знаете, что люди, если могут, обязательно поставят подножку». Этот бизнесмен не знал, однако, что всю жизнь успешно «подгонял» свой опыт к сложившемуся у него в *младенчестве* недоверию к людям. Ведь, по утверждению психологов, базо-

вое отношение доверия или, наоборот, недоверия к миру и окружающим людям обычно складывается у ребенка уже к концу второго года жизни.

Даже когда мы сознательно что-то вспоминаем, то на самом деле лишь пытаемся догадаться (строим гипотезу) о том, что хотим вспомнить. Поясню на примере. Пусть, например, человек припоминает полузабытый номер телефона; вдруг этот номер приходит на ум вместе с абсолютной уверенностью, что он правильный. Откуда такая уверенность? Она может возникнуть только в том случае, если пришедший нам на ум номер телефона сопоставлен с правильно запомненным. Но это значит, что в самой памяти заведомо хранится правильный ответ, и, более того, механизму сознания должно быть известно, где этот ответ хранится. А тогда, казалось бы, зачем же человек так долго и трудно вспоминает? (Рациональная неразрешимость аналогичной проблемы — как человек забывает и при этом помнит, что забывает, — даже привела Св. Августина к идее Бога). Парадокс исчезает, если сознание не механически извлекает следы из памяти, а лишь *догадывается* о том, что в ней хранится, и проверяет свои догадки.

Следует учесть, что человек не осознает работу собственного механизма сознания. Ему ведом только осознанный результат этой работы. Еще пионеры экспериментальной психологии обнаружили, что в сознании человеку даны только мысли, но не даны причины изменения этих мыслей. Поэтому, кстати, точнее было бы говорить не «я думаю», а «мне думается». Но именно поэтому о работе механизма сознания тоже можно только догадываться и проверять эти догадки в экспериментах.

Итак, сознание угадывает законы и пытается догадаться о причинах явлений. Оно, тем самым, изначально опирается на допущение, что мир реально подчиняется законам, а у явлений есть причины. Действительно, на ранних этапах развития сознания (в детском возрасте и в первобытном мышлении) мир воспринимается сознанием как полностью причинно обусловленный, все явления объясняются, как отмечают исследователи, *во что бы то ни стало*. Дети легко отвечают на все вопросы, начинающиеся со слова «почему» (неважно, насколько правильно). А первобытные люди даже жребий воспринимали как безусловное проявление отнюдь не случайной воли высших сил. Стремление воспринимать мир как гармоничный, эстетически совершенный, полностью взаимосвязанный во всех своих частях — изначальное свойство сознания. Именно такое описание мира выступает как желательный идеал для всех людей. И, стоит добавить, особенно заметно стремление к этому идеалу у людей творческих — у ученых и художников. Правда, иногда с сожалением допускается (но допускается лишь логически, а не непосредственно, не чувственно), что этот идеал недостижим.

Важное замечание: конечно, сознание может размышлять о чем угодно и способно создать любую идею, например идею собственной смерти или превращения всех людей в носорогов, как в известной пьесе Э. Ионеску, *но не обладает возможностью получения непосредственного опыта об этом*. Аналогично: и случайность, и хаос даны сознанию, но даны только как *логические* идеи, т. е. как предположения, догадки, не основанные на непосредственно воспринимаемых переживаниях.

Из сказанного можно вывести несколько экспериментально проверяемых следствий. Например, такое: чем сообщение меньше соответствует ожиданиям, тем *дольше* сознание должно работать с этим сообщением, всячески стараясь согласовать его со своими гипотезами. Действительно, время реакции на редкие и неожиданные стимулы увеличивается. И, наоборот, неизменная стимуляция быстро перестает осознаваться — сознанию нечего делать с сообщением, которое уже преобразовано так, чтобы соответствовать гипотезам. Поэтому же редкие и неожиданные стимулы *дольше* «остаются в памяти», т. е. *дольше* из сознания не исчезают.

Механизм сознания, как уже говорилось, практически случайно принимает решение, какие из многих возможных догадок-гипотез следует осознать (маркировать как самоочевидные). Назовем процесс принятия решения об осознании позитивным выбором. Теперь сделаем важное утверждение: *механизм сознания стремится повторить однажды сделанный позитивный выбор*.

Поясню логику этого на примере восприятия текстовой информации. Любое слово, любой текст имеет безбрежное море значений. Не удивительно, например, что невинная фраза «Над всей Испанией безоблачное небо» означала призыв к гражданской войне. Известна последняя фраза, сказанная умирающим И. Гете: «Больше света». О чем он сказал: призывал стремиться к истине, как это обычно трактуется? а, может, жаловался на ослабшие в старчестве глаза? или просил открыть шторы? (Сравните также с последней фразой О. Генри, произнесенной за минуту до кончины: «Зажгите огонь, я не хочу уходить в темноте»). Не перечислить все возможные варианты осмысления этого, да и любого другого высказывания. Так, слово «красный» может обозначать и цвет светофора, и гриб, и армию, и море, и расу, и все что угодно, если, конечно, об этом заранее договориться. Однако, выбрав у текста какой-либо один смысл, его далее и следует придерживаться. Существует важное для любого автора текста правило: нельзя использовать в одном и том же тексте одно и то же слово в разных смыслах. (Разумеется, это правило справедливо только если автор хочет быть понятным).

Аналогично и механизм сознания в одной и той же ситуации сохраняет однажды сделанный позитивный выбор, по крайней мере до тех пор,

пока он не будет окончательно отвергнут опытом. Поэтому же механизм сознания не отбрасывает сразу однажды выбранную гипотезу, если она оказалась неудачной. Вначале он пытается так ее скорректировать, чтобы она в наибольшей степени соответствовала накопленному опыту и результатам проверочных испытаний.

Когда механизм сознания принимает решение нечто осознать, то он одновременно *принимает решение не осознать* другие возможные догадки, т. е. совершает негативный выбор. Позитивный выбор потому и является выбором, что существует много гипотез, конкурентоспособных в данной ситуации. Если бы выбор осуществлялся только из одной гипотезы, то выбора, собственно, и не было бы. Позитивный выбор гипотезы, тем самым, всегда предполагает отвержение каких-то других возможных гипотез, т. е. негативный выбор. При этом оказывается, что сознание не только упорно придерживается однажды позитивно выбранных гипотез, но столь же упорно отказывается от осознания однажды уже отвергнутых. Поясню логику негативного выбора на примере восприятия текста.

Любое слово понимается только в оппозиции к каким-либо другим словам. Слово «холостяк» противостоит, например, термину «женатый». (Если бы мужчины вообще не вступали в брак, слово «холостяк» не имело бы смысла.) Обычно оно обозначает человека мужского пола, который мог бы вступить в брак, *но не делает этого*. Однако как только мы выбрали это значение, мы отбрасываем все другие возможные интерпретации (т. е. холостяк — это, например, не ребенок, заявивший, что никогда не женится; не священнослужитель, давший обет безбрачия; не охотник, стреляющий холостыми патронами, и т. д.). Любое позитивно выбранное значение слова при этом не может долго удерживаться в сознании, ибо все неизменное из сознания ускользает. Оно начинает трансформироваться, уточняться, приобретать новые грани.

Конкретный холостяк — это не только неженатый мужчина, он может быть директором цирка, женихом дочери, нечистым на руку игроком в карты, героем романа Бальзака и пр.; любой из этих персонажей может быть блондином в черных ботинках, брюнетом в желтых или быть седовласым и ходить босиком; к тому же он может знать или не знать греческий язык, картавить или не картавить, любить или не любить акварели и т. п. Однако все последующие интерпретации уже не должны использовать ранее отвергнутые значения слова «холостяк». Выбрав однажды значение «бритый наголо министр без портфеля в кирзовых сапогах», мы сразу же отвергаем некоторые другие: мы полагаем, например, как само собой разумеющееся, что наш холостяк — не рыжий, не босяк и не бальзаковский герой. А если мы разговариваем о Наполеоне — императоре, то можем в

продолжение этого же разговора перейти к обсуждению его отношений с солдатами или с женщинами, его работу над уголовным кодексом и пр., но не будем, без специальных осознанных уточнений, обсуждать коньяк, пирожное или пасьянс, носящие то же имя. Последствие негативного выбора, таким образом, обозначает, что в данном контексте при любых трансформациях позитивно выбранных значений отвергнутые значения неосознанно и устойчиво сохраняются как отвергнутые.

В экспериментальных исследованиях последствие негативного выбора проявляется в том числе так: человек упорно не хочет воспринимать то, что однажды не воспринял, запоминать то, что однажды не запомнил, и т. п. Пусть, например, при запоминании ряда знаков (чисел, слогов, букв и т. д.) какие-то знаки испытуемый не воспроизводит. Мы обычно говорим: не смог запомнить, хотя чаще надо было бы сказать точнее, что отверг (негативно выбрал) догадки о предъявлении этих знаков. Если при запоминании следующего ряда повторно предъявить ранее не воспроизведенные знаки, то испытуемый имеет тенденцию эти знаки снова не воспроизводить.

Вот более известный всем пример. В школе всех детей учат суммировать цифры в столбик. И учителя арифметики говорят: если цифр много, то при их сложении возможны ошибки, а потому результат надо обязательно проверять. Однако проверять, добавляю они, надо *иным способом*, чем ранее было сосчитано. Так, если суммирование велось сверху вниз, то при проверке следует складывать цифры снизу вверх. Но почему?? А потому, отвечали опытные учителя, *что при повторном сложении тем же самым способом человек имеет тенденцию повторить ту же самую ошибку*. Вдумайтесь: складывая 2 и 3, школьник получает 6, что не соответствует уже выработанным у него автоматизмам. И он, разумеется, не осознает, где он сделал ошибку (он ведь хотел подсчитать правильно). Тем не менее при повторном подсчете снова получает $2+3=6$. Но ведь такое повторение возможно, только если ученик в каком-то неосознаваемом виде помнит, где и какую ошибку он сделал! Повторение неосознанно совершаемых ошибок, в частности, как раз и говорит о том, что автоматически вычисленный правильный ответ негативно выбирается механизмом сознания и поэтому упорно не осознается.

Ранее сделанный выбор, однако, обычно сохраняется только в той же самой ситуации, в которой был сделан. Новая ситуация порождает новые гипотезы, т. е. новые позитивные выборы. Но — чу! Оказывается, что ранее отброшенные (негативно выбранные) гипотезы получают в новой ситуации даже некоторое преимущество. Если при инструкции на запоминание не воспроизведенные ранее знаки *не предъявлять* в новом ряду, то

испытуемый имеет тенденцию ошибаться и совершенно некстати эти знаки воспроизводить. Аналогично: пока мы настойчиво припоминаем очередную забытую «лошадиную фамилию», правильное воспоминание никак не приходит в голову. А потом оно нас внезапно озаряет, причем озаряет именно в тот момент, когда мы об этом уже больше не думаем, когда, иными словами, ситуация стала другой.

Этот эффект особенно ярко проявляется при решении творческих задач. Если ученый или художник после долгих попыток поиска решения сложной задачи не пришел к успеху, ему рекомендуют сделать перерыв в деятельности — перейти к решению другой задачи или просто отдохнуть. Иными словами, рекомендуют изменить ситуацию. Этот перерыв называется фазой *инкубации* в творческом процессе. После этого неожиданно может наступить следующая фаза — фаза *инсайта*, т. е. внезапного усмотрения новой идеи. Нахождение этой идеи воспринимается самим творцом как нечто, от него самого не зависящее. Он не знает, откуда она появилась. Она просто «пронзает как молния», «с глаз падает пелена». В таких словах сами творцы описывают момент рождения идеи. Ф. Шиллер красиво называл возникающее состояние «неожиданностью души».

Идея не воспринимается автором как созданная им самим. Ведь он ее осознанно не придумывал, ничего о ней ранее не знал, не вынашивал. Поэтому Р. Декарт, когда ему приходит в голову идея аналитической геометрии, падает на колени и благодарит Бога за ниспосланное ему озарение. Й. Гайдн, когда у него возникла мелодия рождения света в «Сотворении мира», воскликнул, ослепленный неожиданным блеском этой мелодии: «Это не от меня, это свыше!». Поэт У. Блэйк вообще утверждал, что он является секретарем высших сил, диктующих ему стихи. А. С. Пушкин, написав «Бориса Годунова», прыгает на одной ноге и хвалит себя в третьем лице: «Ай да Пушкин! Ай да сукин сын!». И этот момент озарения сопровождается мощным эмоциональным подъемом, который А. Эйнштейн сравнивал с религиозным экстазом и влюбленностью. В. В. Набоков («Тяжелый дым») так описывает состояние автора в момент предвосхищения результата поэтического творчества: «я верю восхитительным обещаниям еще не застывшего, еще вращающегося стиха, лицо мокро от слез, душа разрывается от счастья, и я знаю, что это счастье — лучшее, что есть на земле». В экспериментах показано, что эмоциональная реакция, сопровождающая момент нахождения идеи и регистрируемая по произвольным физиологическим показателям, опережает осознание самой идеи (например, при нахождении решающего хода в шахматной задаче).

Создание новой теории в науке — это не следствие приобретения новой информации, а новое видение старой. Новая теория — это не новые

факты, а новые глаза (эта фраза, между прочим, приписывается и Г. Гейне, и М. Прусту). Новая теория как линза, переворачивающая изображение, побуждает видеть старый мир по-новому. Сколько микробиологов в мире ругало своих лаборантов за то, что они прозевали развитие плесени в пробирках! Ведь эта небрежность в итоге приводила к гибели ценных бактериальных культур. Но только А. Флеминг осознал, что раз плесень убивает бактерии, то, значит, она обладает целебными свойствами, — и создал пенициллин. Рентгеновские лучи тоже наблюдали многие ученые до открытия В. Рентгена, но не обращали на них внимания. И революция в астрономии, совершенная Коперником, не опиралась ни на какие новые наблюдения. Более того, теория Коперника даже менее точно описывала известные астрономические данные, чем предшествующая теория К. Птолемея.

Аналогично открываются и новые технические и композиционные приемы в искусстве. Все композиторы, писавшие в тридцатые годы музыку к кино, знали, что, несмотря на огромные успехи звукозаписи, даже самый лучший микрофон порождает иногда хрипы и искажения, знали, что сильная струя звука, направленная при записи прямо в микрофон, «ранит» пленку, наносит ей травму, создающую при воспроизведении неприятный треск. Повторюсь, это знали все. Но только С. Прокофьев решает использовать эти недостатки для извлечения своеобразных художественных эффектов. Так, он заставил музыкантов, воссоздающих звук тевтонских труб (фильм «Александр Невский»), играть фанфары прямо в микрофон. Возникающий треск подчеркивал, по мнению Прокофьева, неприятность звучания тевтонских труб для русского уха.

Разумеется, новый взгляд вводит в рассмотрение и новые факты. После открытия Коперника европейские астрономы стали наблюдать такие изменения в небе, которых, согласно Птолемею, не могло быть. А раз их не могло быть, то их никто и не видел. Хотя китайские астрономы фиксировали подобные изменения всегда — они ведь не придерживались теории Птолемея. Стоило Прокофьеву задуматься о роли микрофона в звукозаписи, как он уже размещает «мощный» тромбон в 20 метрах от микрофона, а «слабый» фагот у самого микрофона, а в результате добивается впечатления огромного сильного фагота, на фоне которого звучит крошечный, еле слышный тромбон.

М. Равель как-то сказал о своем «Болеро»: «Нужно было только найти идею, а дальше любой ученик консерватории мог бы ее осуществить». Как же ищутся новые идеи в искусстве? Античные мудрецы видели парадоксальность процесса поиска новых идей в науке. Как человек может искать новое знание? — вопрошали они. Ведь если он знает, что ищет, то

это не новое знание, а если не знает, то что же он ищет? Сходная проблема возникает и при анализе художественного творчества. М. Цветаева сидит на диване, курит папиросу за папиросой и ищет то единственное слово, которого ей не хватает в данном стихотворении. Потом вдруг понимает: вот оно! Если она знала, какое слово искала, то что же она искала? А если не знала, то как догадалась, что нашла именно то, что искала?

Изложенное выше представление о работе сознания позволяет избавиться от этих парадоксов. Творец не ищет нового знания (или точнее: нового видения). Он вполне осознанно бьется над решением головоломки в рамках старого взгляда. И у него обязательно есть догадка, что надо делать для решения этой задачи (позитивный выбор), иначе ему просто не с чем осознанно работать. Если сделанный позитивный выбор удачен, то он рано или поздно приведет к успеху. Если же неудачен, то сознательные действия по улучшению догадки, как правило, головоломку не решат. Однако даже неудачная позитивно выбранная идея обладает тенденцией последствия. Никакие факты, никакие несоответствия сами по себе не могут ее опровергнуть. Идеи опровергаются идеями, а не фактами. (Точно так же естественнонаучная теория, как уже упоминалось, опровергается только другой теорией и никогда не опровергается противоречащими фактами.) Однако вполне вероятно, что некоторые другие возможные догадки в процессе безуспешных сознательных попыток были уже *негативно выбраны*. А потому при дальнейшей работе со старой идеей не будут осознаны. Ну действительно, плесень в пробирке — это просто грязь, ее появление характеризует неумелость лаборанта или самого исследователя. Увидеть в плесени целебные свойства мешает как уже имеющийся взгляд на плесень, так и неосознанное отбрасывание иного видения: плесень уничтожает вредные бактерии. Для того чтобы сменить взгляд, необходимо избавиться от устойчивого негативного выбора, т. е. переключиться, начать решать другую задачу (фаза инкубации). И тогда ранее отброшенная идея получает приоритет и внезапно проникает в сознание как бы в самый неподходящий момент при решении совсем другой задачи (фаза инсайта). Субъективно это переживается как невесть откуда взявшееся озарение.

Предложенный взгляд на природу сознания позволяет понять роль эмоций. Психологи всегда связывали эмоции с оценкой. Оценка — это результат сличения чего-либо с чем-либо, например ожидаемого с реальным. Но зачем нужна столь грубая качественная оценка (по принципу: совпало — хорошо, а не совпало — плохо)? Казалось бы, результат сличения можно было бы сознательно использовать более точно: совпало в том-то и в том-то, а в том-то и в том-то не совпало. Однако такое невоз-

можно, если в процессе сличения используется неосознаваемая информация. Ведь то, что не осознается, не может осознанно интерпретироваться. Эмоция — это качественный сигнал, предназначенный для того, чтобы сообщать сознанию о том, о чем само сознание не знает.

Но зачем сознанию что-либо знать о процессах, которые оно все равно не осознает, которыми не управляет и на которые не влияет? Мы говорили: в процессе решения одной задачи в сознание может войти идея, которая решает совсем другую задачу. Новая догадка, если она была негативно выбрана при решении предыдущей задачи, — и именно потому, что она была негативно выбрана, — не могла осознаваться при решении предыдущей задачи. Но вот ситуация изменилась, сознание теперь занято решением другой задачи. Как отмечалось, в новой ситуации негативно выбранные догадки имеют приоритет в позитивном выборе из многих других ни на чем не основанных догадок. Представим себе, что догадка, которая якобы только сейчас пришла человеку в голову, решает одну из предшествующих задач. Однако если в сознании об этом нет никакой информации, то человек и не узнает, что головоломка, не поддававшаяся ранее решению, уже на самом деле решена. Сознанию нужен сигнал: вошедшая в сознание новая идея решает одну из предыдущих задач — найди эту задачу. В качестве такого сигнала и выступают положительные эмоции.

Отсюда следует: 1) если предыдущая задача не была осознанной, то сигнал о ее решении никогда не сможет привести сознание к нахождению этой самой задачи — ведь ее, по определению, в сознании не содержится; 2) значит, задача как бы все время остается нерешенной, а потому *при очередном возникновении решающей догадки продолжает порождать положительные эмоции*. Не в этом ли природа эмоционального воздействия художественного текста?

Правда, возникает сомнение: если задача не была осознанной, то и не было никакого негативного выбора. А, следовательно, вероятность появления в сознании догадки, решающей эту неосознаваемую задачу, близка к нулю. Однако если специально «подсунуть» сознанию задачу, осознанное решение которой совпадет с решением также специально сконструированной неосознаваемой задачи, то решение (или даже воспоминание о решении) первой осознаваемой задачи автоматически вызовет решение второй. А это всегда будет приводить к появлению положительной эмоции. Если именно так построен художественный текст, то он действительно должен устойчиво вызывать положительные эмоции даже при своем многократном предъявлении.

Впрочем, пока сказанное — только логическая возможность, только предчувствие разгадки головоломки, а не сама разгадка. Это предчувствие

еще надо более точно выразить и проверить. И прежде всего следует понять, что это за неосознаваемые задачи, т. е. какие задачи механизм сознания необходимо решает, но при этом не осознает.

Работа сознания с противоречиями

Итак, было сказано: мир сознания — это мир закономерный, причинный. Любые случайности сознание всегда интерпретирует как неизбежность. Субъективный мир сознания поэтому очень логичен. И, как и во всякой логике, не терпит противоречий. Любое противоречие (даже между ожидаемым и реальным), любая двусмысленность включают в работу механизм сознания, работа которого в том и заключается, чтобы избавляться от возникающих противоречий.

Это действительно так. Во-первых, можно показать, что механизм сознания имеет тенденцию искажать или вообще не осознавать противоречивые куски текста. Покажем испытуемым через стереоскоп диапозитивы так, что разные глаза будут видеть разные изображения. Если эти изображения могут непротиворечиво накладываться друг на друга (например, на один глаз предьявляется черный квадрат, а на другой — желтое пятно), то испытуемый соединяет их воедино (например, видит черный квадрат на желтом фоне). Если же это два совершенно разных изображения, сходные по форме, структуре, распределению цветов, то испытуемые, как правило, осознают только одно изображение — то, которое им предьявлено на доминантный глаз или которое более привычно. Так, если мексиканцам и североамериканцам предьявить на один глаз изображение игры в бейсбол и одновременно на второй — изображение боя быков, то они обычно осознают только то изображение, которое типично для их культуры. В специальных исследованиях доказано, что испытуемые, которые не осознают второго изображения, могут, тем не менее, его воспринимать, так как оно оказывает влияние на принятие последующих решений.

Аналогичный эффект наблюдается и в случае, если предьявлять испытуемому разные звуковые сообщения отдельно на каждое ухо и при этом просить его повторять вслух сообщение, подаваемое только на одно ухо. Оказывается, что испытуемый не способен без длительной тренировки следить за неповторяемым сообщением. Он ничего не может сказать о содержании текста в этом сообщении, не замечает даже изменение языка, на котором оно произносится. Но при этом все же как-то воспринимает само это сообщение: реагирует, если в неосознаваемом сообщении появляется его собственное имя, под воздействием этого сообщения приписывает тот или иной смысл слову-омониму и т. п. Таким образом, предьявление двух

разных, не соединимых между собой сообщений приводит к тому, что обычно только одно из этих сообщений испытуемый осознает, в то время как смысл другого сообщения воспринимается, но не осознается.

А вот, что произойдет, если испытуемый сталкивается с текстом, содержащим прямые противоречия или логические невозможности. О. К. Тихомиров и В. Е. Клочко давали испытуемым читать отрывок якобы из приключенческого романа. В тексте рассказывалось, как лодка, в которой плыли мальчики, была подхвачена бурным потоком. Описывался испуг юных путешественников во время крутых спусков. Далее следовало: «На подъемах движение реки замедлялось, она как бы оседала, темнела. Река была подобна живому существу — так же легко и радостно спускалась с горы и так же, как тяжело нагруженный путник, поднимающийся в гору, становилась ленивой и неузнаваемой на редких, затяжных, высоких подъемах». Затем испытуемые пересказывали весь прочитанный текст. Из 45 испытуемых только трое осознанно заметили несуразицу — река не может течь вверх. Большинство других испытуемых, старающихся честно пересказать этот текст, неосознанно «исправляло» эту немыслимость, например, так: «река то спускалась с горы бурным потоком, то, выйдя на равнину, текла медленно». Или так: «мальчиков кидало из стороны в сторону и поднимало то вверх, то вниз».

Я просил студентов технического вуза прослушать, а затем воспроизвести отрывок из известной всем им со школьной скамьи поэмы М. Ю. Лермонтова «Мцыри». В этом отрывке описывается встреча героя с барсом. Напоминаю текст:

Какой-то зверь одним прыжком
Из чаши выпрыгнул и лег,
Играя навзничь на песок.
То был пустыни вечный гость —
Могучий барс. Сырую кость
Он грыз и весело визжал;
То взор кровавый устремлял,
Мотая ласково хвостом,
На полный месяц, и на нем
Шерсть отливала серебром.

... И вот в тени ночной
Врага почуял он, и вой
Протяжный жалобный, как стон,
Раздался вдруг... И начал он
Сердито лапой рыть песок,
Встал на дыбы, потом прилет,

И первый бешеный скачок
Мне страшной смертию грозил...
Но я его предупредил.
(И т. д.)

Лермонтов описал очень странного барса. Прежде всего, снежные барсы (а описанный барс именно таков, ибо его шерсть отликает серебром) живут исключительно в Гималаях. Лермонтовский же барс объявился в горах Кавказа, по-видимому, из близлежащей пустыни (!?), в какой он, впрочем, не обитает, а только вечно гостит (где же он живет постоянно?). Но самое главное, обычно никто из читателей не замечает никаких несуразностей в поведении барса. Я зачитывал эти строки сотням студентов и спрашивал: видят ли они что-либо странное в этом тексте? Никто не сказал, что поведение барса удивительно. До знакомства с комментарием И. Сельвинского я сам не замечал совершенной нелепицы этого текста. Хотя достаточно было на лекции напомнить студентам, что барс — животное из семейства кошачьих, и еще раз прочесть текст, как тут же раздавался хохот.

А вот как воспроизводили этот текст испытуемые. Большинство из них легко вспоминало фрагменты поведения барса, типичные для кошки: прыжок, скачок, кинулся на грудь, прилег и т. п. И почти никто не воспроизводит правильно фрагменты нетипичного поведения: *мотая ласково хвостом; вой, протяжный жалобный, как стон; вставание на дыбы* и т. д. Из фрагментов нетипичного для кошки поведения более-менее хорошо воспроизвелась только конструкция *сердито лапой рыл песок*. Оксюморон *вечный гость* практически не встречается в ответах, но зато появляются варианты: «частый гость», «владыка пустыни», «король пустыни»... Жалобный вой трансформируется в воспоминаниях некоторых студентов в рык, а когда барс встает на дыбы, то оказывается, что в записях испытуемых он «выгнулся», «изогнулся» и пр. Стилистическая ошибка самого Лермонтова часто исправляется. Один испытуемый прямо пишет: «смотрел на месяц, и на нем, на барсе, шерсть отликала серебром». Многие ограничиваются пересказом: «Под лунным светом шерсть переливалась серебром».

Итак, люди даже склонны неосознанно исказить в своей памяти текст, чтобы избавиться от имеющихся в нем противоречий. Этот эффект получил в психологии название *сглаживания когнитивного диссонанса*. Проявления этого эффекта зачастую выглядят весьма экзотично. Можно побудить человека совершить сравнительно невинный поступок, который он, однако, не собирался делать и который, например, противоречит его убеждениям. Сам факт совершения такого поступка вызывает у человека когнитивный диссонанс, т. е. противоречие. И он неосознанно его сглажива-

ет в своей памяти, изменяя, например, собственные убеждения или оценку последствий содеянного.

Вот классический эксперимент Л. Фестингера, положивший начало большому циклу исследований. Испытуемые должны были в течение часа закручивать длинный ряд гаек на четверть оборота каждую, а затем, вернувшись к началу ряда, проделать эту процедуру еще раз, затем еще раз и т. д. По окончании экспериментатор просил каждого испытуемого *в научных целях и за дополнительную плату* расписать выполненную работу молодой женщине, якобы ожидающей своей очереди на участие в эксперименте, *как работу, чрезвычайно интересную и приятную*. Затем одни испытуемые получали за эту ложь двадцать долларов, а другие — только один. Спустя некоторое время испытуемые оценивали, как им понравилась работа по закручиванию гаек. Фестингер полагал, что ложь обычно противоречит убеждениям людей, а потому они ищут оправдание собственной лжи (т. е. сглаживают возникшее когнитивное рассогласование между позицией «я — честный человек» и собственным поступком «я солгал»). Тем испытуемым, которые получили 20 долларов за в общем-то невинную ложь, якобы в научных целях, было навязано извне оправдание своего поступка достаточной денежной компенсацией. Те же испытуемые, которые получили всего лишь доллар, такого оправдания не имели. В итоге первые оценили работу как скучную (каковой она и была), а вторые пригладили диссонанс: им стало казаться, что работа доставила им удовольствие.

Как выяснилось, в процессе сглаживания диссонанса люди способны на многое: они дают новые оценки другим людям, меняют свое отношение к курению, свои вкусовые переживания и пр., и пр. И совершенно всего этого не осознают! Однако сглаживание противоречий не проходит бесследно. Люди, сглаживая непонятное или их неустраивающее, очень часто просто обесценивают противоречие. Как в классической басне, не могу достать виноград — не страшно, виноград еще зеленый. Не смог совершить задуманное? Ничего: задумано было хорошо, да и я, конечно, смог бы, но просто не так уж и хотелось! А ведь обесценить можно все, что угодно, включая собственную жизнь!

Итак, люди стараются, не осознавая этого, сглаживать возникающие противоречия, не замечать их.

Впрочем, если бы в жизни человека не было противоречий, то механизму сознания просто не с чем было бы работать, не о чем строить догадки и их проверять. Поэтому сознание не только уклоняется от противоречий. Оно вполне способно некоторые из них воспринимать и затем с ними сознательно работать, как с головоломкой, которую требуется раз-

решить. Более того, в отсутствии противоречий, чтобы содержание сознания не стало пустым, механизм сознания сам порождает какие-нибудь осознаваемые противоречия. И делает это блестяще. *Обнаружение противоречий и головоломок там, где субъект даже не предполагал их существования, — одно из самых ярких проявлений человеческого интеллекта.*

Вся гуманитарная наука, например, покоится на выдумывании исследователями различных противоречий и последующем их разрешении. Вот Пушкин пишет в «Евгении Онегине»: «Ее сестра звалась Татьяна», а через некоторое время резюмирует: «Итак, она звалась Татьяной». Вот-те на! — заявляют Т. В. Булыгина и А. Д. Шмелев. В первом случае Пушкин использует именительный падеж, а во втором творительный. Но почему?? Исследователи придумывают ответ: любой говорящий может использовать имя в двух режимах. Во-первых, как часть словаря имен, общего как у говорящего, так и у того, к кому он обращается (режим использования) — тогда применяется творительный падеж. А во-вторых, как имя, которым пользуется кто-то другой (режим цитирования) — в этом случае используется именительный падеж. Итак, Пушкин вначале сообщает нам, как другие зовут героиню. А уже потом и сам начинает ее так называть. Идея остроумна и, может быть, даже правильна. Однако, как признание факта важности различия в использовании разных падежей, так и оценка убедительности его объяснения целиком лежат на совести самих исследователей.

Гениальный (не побоюсь этого слова) современный режиссер Н. В. Беляк анализирует трагедию Пушкина «Моцарт и Сальери». Проследим за ходом его рассуждений. Обычно герой трагедии вполне осознанно совершает героический поступок и погибает, отстаивая свои убеждения. Кто же герой трагедии Пушкина? Сальери? Однако Сальери совершает отнюдь не героический поступок — бросает яд в стакан Моцарта. Моцарт? Но Моцарт вообще никаких серьезных поступков в пьесе не совершает, а просто погибает, выпивая предложенный ему бокал с ядом. Кто же герой? Парадокс! Вот как его разрешает Беляк.

На самом деле хочет совершить героический поступок Сальери, однако совершает его Моцарт. Сальери бросает яд в «чашу дружбы», т. е. в круговую чашу, в данном случае в чашу на двоих, так что выпить шампанское с ядом предстоит обоим. (Поэтому он так ужасается, когда Моцарт выпивает бокал без него — ведь теперь он из пожертвовавшего собой героя превращается в обычного убийцу). Моцарт же заявляет свою личную позицию: гений и злодейство — две вещи несовместные. Именно в ответ на это заявление Сальери (только что названный Моцартом гением) спрашивает: «Ты думаешь?» и *на глазах Моцарта* бросает яд в стакан. «Ну, пей

же». И Моцарт, терзаемый предчувствием смерти (реквием, черный человек и пр.), совершает поступок, направленный против самого себя, против своих страхов и подозрений, «заставляет торжествовать императив доверия». Он поднимает стакан, произносит здравицу и пьет. Его гибель становится его победой и над самим собой, и над потугами Сальери стать героем. Таков театральный замысел режиссера. Как таковой, он, безусловно, имеет право на существование. И не так важно, как сам Пушкин понимал, о чем думал Сальери, бросая яд в стакан Моцарта.

Еще более смешную головоломку придумывает Р. Яacobсон. Он заметил, что всего три произведения Пушкина имеют названия, которые указывают на статую: Каменный гость, Медный всадник и Сказка о золотом петушке. Не может же быть, что бы это было случайностью... Ба! — приходит к выводу Яacobсон. Все эти произведения имеют одинаковое сюжетное ядро. Мол, Евгений стремится к Параше, Дон Гуан преклоняет колена перед Донной Анной, а царь Дадон очарован шамаханской царицей. Памятники во всех произведениях оживают и приводят к гибели героев. *Тяжелое* пожатие каменной десницы Командора напоминает *тяжело-звонкое* скаканье памятника Петру. А это скаканье, в свою очередь, приближает нас к легкому *звону* полета золотой птицы. Значит, убеждается Яacobсон, действительно не случайно выделил Пушкин эти произведения своим названием.

Аналогичные головоломки создают не только представители гуманитарных наук. Придуманными противоречиями насыщены и математика, и физика, и геология, и пчеловодство. Механизм сознания всех людей включается в работу только при наличии противоречий, а поэтому, когда противоречий нет, он, чтобы ему было с чем работать, сам увлеченно конструирует противоречия и головоломки, после чего их долго и с удивительной серьезностью решает. Это, кстати, хорошо знают психотерапевты: люди с удивительным старанием создают себе трудности и потом долго пытаются от них избавиться.

Противоречия в тексте приводят механизм сознания в действие. Одни противоречия вообще не замечаются механизмом сознания. Их просто не существует в субъективном мире. Часть противоречий неосознанно «сглаживается» — это неосознаваемая задача, которую решает механизм сознания. Но при этом всегда должна быть головоломка, которую механизм сознания решает осознанно. Мы трансформируем неизменную информацию, дабы не опустошалось наше сознание, анализируем противоречия, которые осознаем, а если таких противоречий нет, то придумываем их сами, чтобы было над чем работать механизму сознания.

Теперь вернемся к тайне художественного текста. *Если текст порождает такие осознанные и неосознанные противоречия, что решение осознанных противоречий приводит к решению неосознанных, то данный текст является художественным текстом. Он будет автоматически порождать положительные эмоции даже при многократном повторении.* В этом и состоит догадка о природе эмоционального воздействия художественного текста.

Не вижу пока иного способа обосновать высказанную идею, кроме как продемонстрировать ее справедливость на конкретных примерах.

Часть третья. Примеры

Высокое косноязычие искусства — способы создания противоречий в художественном тексте

Любой анализ содержания сознания приблизителен. Потому что заранее не известно, что является осознанным и неосознанным как у автора текста, так и у его читателя. Более того, любой текст потенциально имеет бесчисленное множество интерпретаций. Поэтому ни о какой полноте или единственности описания не может быть речи. Наконец, далеко не все смыслы текста выражаемы в словах (невербализуемые смыслы — особая тема исследований в психологии). Р. Барт тщательно и элегантно анализирует на *нескольких страницах* название новеллы Э. По «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром» — и то, я уверен, его анализ весьма не полон. Мандельштам говорил: там, где обнаружена соизмеримость художественного текста с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия не ночевала.

Все интерпретации обычно опираются на принятый в гуманитарной науке постулат о логическом совершенстве текстов, т. е. на предположение, что в текстах не бывает ничего случайного, все подлежит осмысленной расшифровке. Многие авторы сами уверены в этом постулате. Э. По, рассказывая о создании своей поэмы «Ворон», прямо утверждает: «Ни один элемент его композиции не может быть приписан случаю или авторскому наитию. Поэма шла к развязке шаг за шагом, с точностью и строгой логикой решения математической задачи». Однако путь создания художественного текста на самом деле иной. Творец, говорил композитор И. Стравинский, должен проявлять «интуицию неизвестного, уже схваченного, но еще неосознанного, которое может окончательно определиться только с помощью отточенной техники». Попробуем описать конкретные способы, которыми пользуется художник, чтобы превратить эту интуитивную фразу в логическую схему, и, тем самым, уточнить высказанную ранее догадку о природе эмоционального воздействия художественного текста.

Достаточно условно выделим несколько *разных* способов организации художественного текста. Перечень способов не претендует ни на полноту, ни на единственность, но позволяет хоть как-то систематизировать приводимые ниже примеры. Ни в коей мере не ставится задача осуществить подробный искусствоведческий анализ текстов. При интерпрета-

ции различных текстов подчеркиваются только важные для иллюстрации основной идеи аспекты. Иногда смыслы и головоломки, которые обычно не осознаются, но, на мой взгляд, необходимо порождаются текстом, будут выделяться курсивом. Большинство примеров, которые рассматриваются ниже, связаны с литературными текстами — в этом случае смысл легче выразим словами. Тем не менее обсуждаемая идея вполне применима ко всем видам искусства.

И, наконец, серьезнейшая проблема для любого гуманитарного исследования: сколько примеров надо привести, чтобы основная мысль стала понятной и убедительной? Я подбирал примеры на свой вкус, старался, чтобы они были разнообразны и увлекательные. И все же читатель вправе в любой момент, как только он понял мысль автора, остановиться и перейти к следующему разделу — иному способу организации художественного текста.

Способ 1. Соединение в обобщении осознаваемого и неосознанного

Анандаварадхана — один из творцов санскритской поэтики — говорил о том, что целью поэтического высказывания является скрытый смысл этого высказывания. В этом, по его мнению, и состоит причина особого очарования поэзии. Мы можем уточнить его идею. Если читатель при знакомстве с текстом осознает какую-либо проблему, то он начинает над ней работать. Пусть одновременно перед ним стоит и неосознанная головоломка (скрытый смысл). Если решение осознанной проблемы *в обобщенном виде* будет являться и решением неосознанной головоломки, то должен возникнуть эмоциональный сигнал, возвещающий о решении неосознанной задачи. Тем не менее сама эта неосознанная задача не может быть найдена сознательно, ибо никогда не была осознана. А потому при следующей встрече с этим же самым текстом снова будет подан эмоциональный сигнал о решении неосознанной задачи.

Вспомним «Мцыри». Зачем Лермонтову понадобился такой странный барс? Барс — это большая и опасная хищная дикая кошка (леопард). Это — все, что обычно знает о барсе читатель (и, скорее всего, знал сам Лермонтов). Более того, это знание активно поддерживается поэтом. Как известно, лучше всего сохраняется в памяти начало и конец сообщения. Барс появляется на страницах поэмы «одним прыжком» (настоящая кошка!). В последних фразах барс «первым бешеным скачком» кидается герою на грудь (снова кошка!). Но между этими событиями творится черт-те что! Барс визжит и ласково мотает хвостом, как щенок; встает на дыбы, как конь или медведь; протяжно воет, как волк, и пр. Таким образом, *барс неосознанно воспринимается как какое-то страшное мифическое чудовище,*

чудо-юдо, которое, к тому же, нигде не живет или точнее, живет везде: в пустыне, в горах, в снегах. Но и в осознанном обобщении барс – символ страшного никогда ранее не встречавшегося зверя, напавшего на мальчика. Описание их битвы – это описание победы героя не только над барсом, но и над собственным страхом. Осознанное и неосознанное сливаются, порождая эмоциональную реакцию.

А вот уже ранее упомянутая басня И. А. Крылова о том, что лесьть вредна и гнусна. Зачем ворона с кусочком сыра села на дерево? *Каково, впрочем, величие этого поступка: ворона не села, а «взгромоздилась»!* (Не случайно в школьном фольклоре при изучении этой басни слово «взгромоздьясь» постоянно искажается, приобретая черты запретной лексики – самый слабый вариант «взгромобздьясь»). О чем, сидя там, наверху, эта дура набитая «призадумалась»? *По-видимому, сыр ей не очень-то и нужен. Она просто прихватывает все, что «бог послал», т. е. все, что плохо лежит.* (Для русских любой, кто сидит наверху, – не столько глупец, сколько мошенник, а потому – враг). На ту беду (на радость читателя?) лиса близехонько бежала. Далее события развиваются примерно так, как и описано у Выготского.

Басня начинается с предупреждения, что ее текст обращен против лести и льстецов. Осознанная задача для читателя, тем самым, – найти интерпретацию данного текста, соответствующую высказанной морали. Эта задача достаточно легко выполнима уже в первых классах школы. С другой стороны, в басне рассказывается о начальственной глупости того, кто эту лесьть принимает, и об оправданной хитрости мудреца, с пользой для себя под видом лести издевающегося над глупостью. Возникает двусмысленность, противоречие, которое читателем, тем не менее, не осознается, сглаживается. Это сглаживание проявляется в том, что вторая интерпретация обычно ускользает от сознания читателя, становится негативно выбранной. Не случайно студенты, обычно с большим интересом выслушивая аргументацию Выготского, как правило, не способны повторить ее на следующем занятии – то, что негативно выбрано, имеет тенденцию оставаться негативно выбранным.

Однако осознанная интерпретация никогда не бывает неизменной – иначе она уйдет из сознания. Если продолжать ее развивать, то можно прийти к такому обобщению, которое соединит обе – осознанную и неосознанную – интерпретации. Высказать этот обобщенный взгляд можно примерно так. Лесьть гнусна для всех: и для того, кто льстит, и для того, кому льстят. Лисица – умна (и этим выгодно отличается от вороны), но она плутовка, ей нельзя доверять. Как бы мы, читатели, ни были умны, в сердце каждого из нас есть уголок для лести (конечно, надеемся мы, для лести более тонкой), а потому следует держаться подальше от лисиц.

Более сложную технику создания логической несусветности (кстати, судя по реакции людей, с которыми я обсуждал этот пример, как правило, неосознаваемой!) демонстрирует С. Есенин в «Персидских мотивах». Его стихи в этом цикле наполнены, если присмотреться, просто несусветной чепухой. Например:

Я спросил сегодня у менялы,
Что дает за полтумана по рублю,
Как сказать мне для прекрасной Лалы
По-персидски нежное «люблю»?

Переведем на современный русский, не смущаясь возникающей нелепицы. Поэт заходит в Иране в частный обменный пункт, где зачем-то меняют персидские деньги на русские (хотя трудно поверить, что в Иране во времена Есенина было много желающих иметь рубли). Но поэту не деньги нужны. Он рассказывает сотруднику этого пункта о своей любви к Лале и спрашивает, как перевести его слова на персидский. И с каждой следующей строфой стихотворения странности в поведении и высказываниях действующих лиц только нарастают...

Начало другого стихотворения из этого же цикла:

Ты сказала, что Саади
Целовал лишь только в грудь.
Подожди ты, бога ради,
Обучусь когда-нибудь!

Итак, некая женщина на примере великого Саади объясняет русскому поэту Есенину, как вообще поэты должны целовать женщин: *только* в грудь!? Нелепость как совета, так и ответа автора на столь абсурдное высказывание также очевидна. Божественная ахинея! Зачем Есенину понадобилось создавать всю эту логическую белиберду, обычно не осознаваемую читателем? Есть ли всему этому гимну скрытой бессмыслице какое-нибудь непротиворечивое объяснение?

Есенин создает свой цикл, стараясь придать стихам восточное звучание. Тем не менее он практически не пользуется стилизацией под персидских поэтов. Редкие вкрапления «восточных» слов: Евфрат, Тегеран, Босфор, Лала, Шагане, коран, чайхана и пр. сопровождаются русскими архаизмами: меняла, струи, смертные девы, «я готов рассказать тебе поле» (грамматический архаизм — «рассказать» обычно используется с предложением) и т. д. Однако Есенин находит способ имитировать Восток иным: своими нелепицами. Ведь Восток — это другая древняя культура, нам в принципе непонятная. Поэтому с таким невероятным изыском изъясняется в его стихах меняла: «О любви в словах не говорят, о любви вздыхают

лишь украдкой, да глаза, как яхонты, горят» и т. д., и т. п. целые три строфы. Автор, в свою очередь, дает уважительное, но самое неподходящее определение ответа менялы: *краткий*. Именно непонятность (загадочность) неосознанно воспринимаются нами как атрибут высокой культуры Востока. В известном советском фильме «Белое солнце пустыни» авторы точно такими же средствами будут создавать у зрителей впечатление, что Восток — дело тонкое.

При этом Есенин открыто подшучивает над чужой культурой. Его не трогают ни Саади, ни коран (зря ты читаешь мне строки из корана, я ведь из Рязани и все равно «знать тех строчек не могу»). Тем не менее он готов принять даже заведомо странные для него правила поведения, но только до тех пор, пока ему не напомнят «про волнистую рожь при луне». Он готов также восторгаться знойными ласками женщин Востока, хотя все время подчеркивает, что русские женщины для него, *русского*, лучше. Ирония над Востоком (с одновременным уважением к Востоку) оправдывается в стихах ностальгической грустью по России и русской бесшабашностью. Переданное обаяние загадочности восточной культуры и очарование экзотических восточных женщин порождают лирические шедевры.

Рассмотрим более сложный пример. Б. Пастернак в цикле «Разрыв» пишет стихи:

Мой друг, мой нежный, о, точь-в-точь как ночью,
в перелете с Бергена на полюс,
Валящим снегом с ног гагар сносимый жаркий пух,
Клянусь, о нежный мой, клянусь, я не неволюсь,
Когда я говорю тебе — забудь, усни, мой друг
Когда, как труп затертого до самых труб норвежца,
В виденьи зим, не движущих заиндевелых мачт,
Ношусь в сполдхах глаз твоих шутливым — спи, утешься,
До свадьбы заживет, мой друг, угомонись, не плачь.
Когда совсем как север вне последних поселений,
Украдкой от арктических и неусыпных льдин,
Полночным куполом полощущий глаза слепых тюленей,
Я говорю — не три их, спи, забудь: все вздор один.

О чем написал поэт? Можно ли расшифровать эти полубезумные строки? Искать в них прямой смысл или хотя бы внятные грамматические конструкции вряд ли возможно. Цикл написан в 1918 г. и описывает разрыв отношений между Мужчиной и Женщиной в очень непростое для страны время. (Завершается этот цикл знаменитым: «Ступай к другим. Уже написан Вертер, а в наши дни и воздух пахнет смертью: открыть окно,

что жилы отворить».¹) Но в данном стихотворении не ясно даже, кто к кому обращается: Он к Ней, называя Ее «мой нежный»? Она к Нему? Он сам к Себе, называя себя «мой друг» (как Есенин в «Черном человеке»)?

Вполне осознанно воспринимается набор слов про холод (полюс, Берген, снег, гагары, зимы, норвежец, заиндевелые, сполохи, север, Арктика, тюлени и пр.), про полный покой (ночь, полночь, сон, труп, слепота, недвижимость; если кто и *не спит*, то только *неусыпные льдины*). Явно слышится успокаивающая установка, напоминающая формулы аутогенной тренировки (забудь, усни, утешься, угомонись, спи, не плачь и др.). Замечается и убаюкивающая плавность длинного размера (семистопного ямба, весьма редкого гостя в репертуаре русской поэзии). Кажущаяся словесная абракадабра, тем самым, способна породить осознанный семантический образ, выражаемый примерно так: мир застыл, холодно, тебе (мне? нам?) надо успокоиться, застыть.

Впрочем, принятое в стихе обращение напоминает нежное обращение к ребенку (до свадьбы заживет, угомонись, не плачь). И эта нежность, конечно же, не выражает покой и холод. И *единственный* действенный глагол (кроме аутогенных формул и слов «клянусь», «говорю», «не виновлюсь») — глагол *ношусь* — отнюдь не способствует принятию состояния покоя. Возникает противоречие. К тому же, звучание стиха, его фонетический строй порождают у читателя совсем иное впечатление. Прислушаемся: нежный, жаркий, норвежца, заживет, движущих, точь-в-точь, ночью, мачт, не плачь, арктических, полночным, ношусь, шутливым, утешься, валящим, полощущий... 20 шипящих согласных, из них 11 в слогах под ударением (что по частоте встречаемости существенно больше, чем обычно в других стихах Пастернака)! Хотя этот жар шипящих обычно не осознается, но эмоционально переживается именно *как жар, как эмоциональное стремление*.

Соединяются ли воедино стужа и жар, покой и эмоциональное стремление? Да. Рационально в ситуации разрыва человек уговаривает себя: все в порядке, я холоден, как лед. (Сравните у В. Маяковского, описывающего похожую ситуацию: «Ничего. Покреплюсь. Видите — спокоен как! Как пульс покойника...»). Но, чтобы себе ни говорил, а эмоционально еще тянет, внутренне еще жарко... И тогда можно носиться внутри себя, внешне застыв. Признак эмоционального шока. (Сравните у А. Вознесенского, описывающего переживания царя Петра на казни своей любовницы: «По лицу проносятся очи, как буксующий мотоцикл». Маяковский выразит это состояние в еще более гротескной форме: «Эй! Господа! Любители

¹ Когда В. Катаев напишет свою очередную траву забвения о ЧК, М. Блюмкине и др., он не случайно даст ей название «Уже написан Вертер».

святоотатств, преступлений, боен — а самое страшное видели — лицо мое, когда я абсолютно спокоен?»). Такая амбивалентность эмоциональных переживаний и рациональных построений, по-видимому, и является содержанием стиха Пастернака. Это объясняет как семантический, так и фонетический, и даже ритмический строй стиха. Но поскольку противоречие между семантикой и фонетикой стиха обычно не осознается, то осознание амбивалентности чувств и слов, тем самым, разрешает как осознаваемые, так и неосознаваемые противоречия.

Способ II. Конструирование логической невозможности (шквал оксюморонов)

Если в сознание одновременно ввести логически несовместимые вещи, то механизм сознания начнет искать способ связывания их в непротиворечивое целое. Вообще говоря, это всегда возможно. Не случайно писатели любят оксюмороны: «вечный гость», «горячий снег», «живой труп» и т. п. В контексте того или иного произведения они обретают достаточно ясный и почти однозначный смысл. Можно пойти дальше и даже начать трактовать антонимы как синонимы. Это, например, остроумно делает Дж. Орвелл в своей антиутопии «1984 год». Вот его знаменитые лозунги, приобретающие в контексте ясный смысл: *свобода — это рабство, война — это мир* и т. д.

Описываемый способ конструирования логических невозможностей, как уже отмечалось, осознанно применялся Пушкиным при создании «Евгения Онегина». Вспомните про шпоры кавалергарда. Вот как в целом характеризует структуру этого романа Ю. М. Лотман: «текст, одновременно подчиняющийся взаимоотрицающим и конфликтно противопоставленным законам организации, которые, одновременно, на каком-то высшем уровне раскрывают свое структурное единство и тождественность». Лотман полагает, впрочем, что данный прием уникален и специально разработан автором для конкретного произведения. Однако, как мы, надеемся, убедимся, такой способ использовался отнюдь не только в пушкинском романе в стихах.

Герцог Карл Орлеанский еще в XV в. устроил состязание: двенадцать поэтов должны были написать балладу из противоречивых положений по образцу заданного герцогом стиха: «Я умираю от жажды у фонтана»... Вот фрагмент баллады, написанной для этого поэтического состязания Ф. Вийоном:

Трещит мороз — я вижу розы мая.
Долина слез мне радостнее рая.
Зажгут костер — и дрожь меня берет.

Мне сердце отогреет только лед.
Запомню шутку я и вдруг забуду,
И для меня презрение — почет.
Я всеми принят, изгнан отовсюду.

Разумеется, не любая логическая нелепость порождает эмоциональное воздействие. Описываемый способ создания художественного текста можно охарактеризовать так: строится противоречивая конструкция. Механизм сознания начинает искать разрешение этого противоречия, одновременно пытаясь вытеснить одну из сторон противоречия из сознания. Однако после вытеснения найденное решение может, как ни странно, соответствовать обеим сторонам противоречия. Тогда о том, что неосознаваемая часть противоречия тоже затронута, сообщает эмоциональная реакция. Проиллюстрируем это абстрактное рассуждение на конкретных примерах построения логических противоречий в художественном тексте.

Пишет А. Платонов:

Маевский застрелился в поезде, и отчаяние его было так велико, что он умер раньше своего выстрела.

Конечно, человек после смерти не может что-либо сделать, даже застрелиться. Поэтому сказанное Платоновым логически абсурдно. Но, тем не менее, очень точно рисует ситуацию. Самоубийство Маевского не было актом какой-либо надежды (которая, например, еще остается в глупой юношеской обиде: «когда они узнают о моей смерти, они пожалеют»), оно было следствием полной психической смерти — и в этом смысле Маевский умер раньше своего выстрела.

А вот как Э. Хемингуэй пишет о герое своего романа «Через реку и к тем деревьям»:

Полковник никогда не жалел себя, особенно по утрам.

Эта фраза, безусловно, противоречива. Нельзя чего-либо не делать никогда, при этом особенно не делать это в данное время. Тем не менее в русском переводе фраза имеет непротиворечивые толкования. Например такое: полковник никогда не берег своих физических сил, особенно по утрам, когда делал зарядку. (В этой интерпретации «жалеть» означает «экономно расходовать»). Но есть и другая интерпретация, как представляется, более соответствующая духу романа Хемингуэя.

Вначале признаем, что обычно бессмысленно говорить о ком-то, что он чего-либо не делает, если заведомо известно, что он не мог или никогда не собирался это действие осуществлять. (Так, фраза «N никогда не посещал другую галактику» ничего не говорит о г-не N, ибо относится к любому жителю Земли. Формально верная фраза «Z не смог доказать Ве-

ликую теорему Ферма» в обычном контексте бессмысленна, если Z и не пытался ее доказывать). Поэтому, если мы говорим, что полковник никогда не жалел себя, то мы обычно должны подразумевать, что он все-таки собирался себя жалеть, но не жалел, а значит, у него были основания себя жалеть (здесь «жалость» означает «сострадание»). Труднее же всего, сообщает автор, ему было не думать об основаниях себя жалеть по утрам, после сна, пока он не успевал взять себя в руки. Таким образом, эта фраза говорит о том, что полковник всегда знал, что достоин сострадания, но, тем не менее, заставлял себя никогда не сострадать самому себе. (В общем, типичный хемингуэевский герой!) Это не всегда ему удавалось, особенно не удавалось по утрам. Следовательно, фраза содержит в себе два прямо противоположных смысла одновременно: полковник (в глубине души) всегда жалел самого себя, особенно по утрам; и полковник при этом никогда не жалел себя. И оба смысла верны. При чтении обычно осознается только один из этих смыслов. Однако в тексте романа оба эти смысла постоянно присутствуют, тем самым адресуясь и к осознанной, и к неосознанной интерпретации.

В. Высоцкий заявляет в одной из своих песен: «Я, конечно, вернусь» и комментирует это заявление так:

Возвращаются все, кроме лучших друзей,
кроме самых любимых и преданных женщин.
Возвращаются все, кроме тех, кто нужней.
Я не верю судьбе, а себе еще меньше.

Конструкция напоминает только что рассмотренную фразу о полковнике. Действительно, почему же не возвращаются лучшие друзья и самые преданные женщины, если *все* возвращаются? Более того, из этого странного утверждения каким-то образом выводится неверие в судьбу и в себя. Даже если это противоречие не замечается осознанно, оно все равно воспринимается — пусть и неосознанно! Выпишем (извиняясь за занудство) возможный смысл приведенного высказывания. Итак, возвращаются те, кто не нужен. Поскольку на самом деле безразлично, *все ли* ненужные возвратились, то *осознается* и трагически переживается только невозвращение лучших друзей и преданных женщин. Но эти-то почему не возвращаются? *Да потому, что лучшие друзья и преданные женщины не уходят!* Ведь даже если женщины возвращаются после того, как ушли, то они на самом деле не были преданными, а потому никогда и не смогут вернуться в качестве самых преданных. «Я не верю судьбе» — они уходили, пока меня не было. *Но вначале ушел я*, а потому себе-то уж я верю еще меньше. И все же я обязательно вернусь, ведь они нужны для меня. Пусть даже не будут воспринимать меня ни самым лучшим, ни самым предан-

ным. И все же, если меня примут после возвращения, то это и есть настоящая дружба и настоящая преданность. Так и будет: «Я, конечно, вернусь, весь в друзьях и мечтах»...

Еще один типичный ход при создании логически невозможных текстов — заявление о том, о чем бессмысленно или невозможно заявлять. Пример подобного из анекдота — логически абсурдное *письменное* объявление: неграмотному следует обратиться к сторожу. Аналогичный пример из английского юмора. Говорят, в Девонширской долине на столбе висит объявление: «ОБЪЯВЛЕНИЕ. Просьба в это объявление камней не бросать». Этот абсурд создан специально для комического эффекта — и только. В художественном тексте невозможное высказывание зачастую построено более сложно: сам факт того, что данное заявление сделано, побуждает приписать ему другой, иногда прямо противоположный смысл. Рассмотрим самые простые примеры.

«Мне нравится, что вы больны не мной», — пишет, например, М. Цветаева. Но разве может кому-нибудь *нравиться*, что кто-то в него не влюблен?? Абсурд? Нет. Это, возможно, например, при такой интерпретации: я ожидала, что вы (*вы*, а не *ты!*) должны в меня влюбиться, боялась, что сама не удержусь от ответного чувства, потому что мы созданы друг для друга... Увы! Увы! Как хорошо, что вы любите другую, да и я тоже «увы, больна не вами!»

А вот такой же прием использует Пушкин. «Что в имени тебе моем?», — начинает он свое стихотворение. Он, что, сомневается, что для героини его имя ничего не значит? Отнюдь. Сам факт вопроса означает строго противоположное: я знаю, что мое имя многое тебе говорит. Достаточно прочитать стихотворение дальше, чтобы убедиться в правоте этой трактовки.

В. П. Аксенов описывает, как после высылки из Советского Союза мотается по Америке «в поисках грустного беби»:

Честно говоря, мы уже устали от скитаний. Хотелось осесть, можно было найти какое-нибудь заработок и в Калифорнии, однако мы почему-то даже и представить себе не могли, что останемся совсем в этом блистательном городе, где «ягуары» и «роллс-ройсы» столь же заурядное явление, сколь мотоциклы в Москве или норковые шубы в Нью-Йорке, последние в свою очередь столь же в ходу, сколь кроликовые «под ондатру» шапки в Новосибирске, которые там так же привычны для глаз, как, скажем, велосипеды в Пекине, встречающиеся в этом городе, конечно же, не реже, чем «ягуары» и «роллс-ройсы» в Лос-Анжелесе; благодарю за внимание к этой замысловатой фразе.

Ну, зачем благодарить читателя за внимание вместо того, чтобы сделать фразу менее замысловатой??

Прямая логика высказывания такова: в Лос-Анжелесе столько шикарных машин, что даже в голову не приходит там поселиться. Но чем шикарные машины-то мешают? Неужели гремящие выхлопными трубами советские грузовики лучше для постоянной жизни? Впрочем, фраза намеренно привлекает внимание к двум вещам: во-первых, к автомобилям как главной характеристике города. Американцы не случайно говорят: «Лос-Анжелес — не город, а огромная дорога». Я, например, не понимал этого, пока сам не был потрясен увиденным: вечером все пространство от горизонта до горизонта — океан из белого света фар и красного света задних огней (такой вид города, кстати, точно передан в диснеевском фильме об Америке). Во-вторых, в анализируемой фразе, конечно же, подчеркивается роскошь и ориентация на богатство местной элиты с ее Голливудами и Пассаденами. Поэтому чуть ниже Аксенов подчеркнет оба этих смысла, когда напишет о «вымерших улицах Лос-Анжелеса, на которых слышится лишь шорох тысячных шин, да из окон доносится бульканье джакузи». (Разумеется, только человек с творческим воображением услышит бульканье джакузи из окон роскошных особняков, далеко отстоящих от улицы). Но зачем упоминать велосипеды в Пекине и кроличьи шапки «под ондатру»? И тут мы прикасаемся, похоже, к главному (вряд ли осознаваемому в этой длинной фразе) смыслу: Лос-Анжелес — город суеты, ненастоящих ценностей, тоскливой имитации, в котором даже роскошь показная. И в последующем тексте писатель соединяет все смыслы вместе: «После нескольких месяцев быта я стал ловить себя на том, что всячески стараюсь избегать прискорбной мысли — живем в глупинке». Даже голливудские тусовки, *редкие для автора*, настолько скучны своей поддельностью, что он не может точно вспомнить, сколько их, собственно, было. «Случайно попав раза два-три на голливудские «партии», мы были удивлены какой-то странной томительной деловитостью собравшегося артистического народа... В глазах читался один лишь немой вопрос — бюджет». И все это уже содержится в замысловато длинной фразе, *само занудство которой — важнейшая характеристика города*.

А вот логическая головоломка, которую нам задают известные строки А. С. Пушкина:

Алина! Сжальтесь надо мною.
Не смею требовать любви:
Быть может, за грехи мои,
Мой ангел, я любви не стою!
Но притворитесь! Этот взгляд

Все может выразить так чудно!
Ах, обмануть меня не трудно!
Я сам обманываться рад!

О чем просит поэт? Обмануть его в любви? Но это же нелепо. С такой просьбой обращаются к представительницам древнейшей профессии, а не к тем, кого мы любим! Неужели поэт издевается, когда пишет «**Признание к Александре Ивановне Осиповой**»? (Именно так неожиданно официально называется это стихотворение). Однако перед нами — признанный шедевр пушкинской лирики... Начинается он тоже своеобразно: «Я вас люблю, хоть я бешусь, хоть это труд и стыд напрасный». Над чем же *напрасно трудится* автор? «Мне не к лицу и не по летам», — сообщает в 1826 г. еще весьма молодой поэт, отнюдь не чуравшийся любовных увлечений и в то время, и позже. О чем стихотворение? Кому оно адресовано? Это пародия на лирику или лирический шедевр? Оставляю читателю возможность самому разрешить эту головоломку. (И, быть может, понять природу возникающего при его чтении эмоционального переживания.)

Оставляю без комментариев и высказывание С. Моэма, вставленное им в роман «Луна и грош»:

Говорят, женщины всегда с нежностью вспоминают своего первого возлюбленного, но всегда ли им удастся вспомнить, кто был первым?

Подчеркну лишь логическое противоречие: если Моэм считает неверным первую часть высказывания, то зачем ее написал? Аналогично, казалось бы, нелепо сообщать и вторую часть фразы, коли он считает верной первую.

И, наконец, последний пример: Дж. Сэлинджер пишет рассказ «И эти губы, и глаза зеленые». Название рассказа — строка из стихотворения, напоминающая герою о его любимой. Однако на протяжении всего рассказа неоднократно сообщается, что глаза у той, кого он любит, синие-синие, почти фиолетовые... Зачем автору понадобилось конструировать это противоречие и даже вводить его в название? Внешняя ахинейность примененного приема побудила одного из комментаторов (И. Л. Галинскую) дать совершенно фантастическую трактовку: автор, якобы, указал читателю на использование при создании рассказа правил, выработанных санскритской поэтикой. Вот главный аргумент: в санскрите оба цвета (и синий, и зеленый) обозначаются одним словом. Интересно, сколько читателей, по мнению Галинской, смогли бы именно так понять эту криптограмму?

Однако противоречия в произведениях искусства, что я и пытаюсь показать, являются обязательными и обычно подлежат гораздо более естественным трактовкам. Сэлинджер создает не самый привлекатель-

ный женский образ (сама Галинская отмечает, что его рассказ по классификации чувств в санскритской поэтике соответствует чувству отвращения). Допустим, писательский замысел был таков: герой когда-то принял свою ныне вызывающую у читателя отвращение жену-красавицу за совсем другую женщину, которую сам для себя придумал. Разве так уж удивительно тогда, что герой обращается к своей жене с темно-синими глазами как к зеленоглазой?

Способ III. Конструирование двусмысленностей

Сознание пытается избавиться от двусмысленностей. И, как правило, осознает только одно значение двусмысленного текста. Но неосознанно воспринимает и второе. На этом построен специальный прием создания противоречий. Его реализация в литературном тексте часто строится на омонимах. Классический пример — японская поэзия, где два разных смысла присутствуют одновременно за счет омонимичности (двусмысленности) используемых слов. Вот два равноправных перевода одного и того же пятистишия (любой один перевод просто неправилен!):

Покинувшей свет	Покинувшей свет
Рыбачкой в море	Монахиней тебя увидев,
Тебя увидев, надеюсь,	Надеюсь я,
Что хоть морской травой	Что подаришь мне
Ты угостишь меня!	Хоть нежный взгляд!

Разумеется, русский читатель не сможет в полной мере пережить эмоционального воздействия этих японских стихов. Создать аналогичное произведение на русском языке, по-видимому, невозможно. (Хотя одно слово одновременно в разных смыслах может встречаться и в тексте на русском языке). Наверное, легче представить возникающее впечатление от приведенных японских стихов по аналогии с восприятием картин с двойственным изображением: «Невольничий рынок с исчезающим бюстом Вольтера» С. Дали, где на одном и том же месте воспринимаются либо идущие монашки, либо удаляющийся бюст Вольтера; многочисленные двойные изображения М. Эшера¹ и пр. И все же чаще игра на омонимах и двойных изображениях приносит лишь интеллектуальное удовольствие от хорошо созданного противоречия, но не эмоциональное потрясение, не катарсис. Картины Эшера могут нравиться, их интересно смотреть, они возбуждают любопытство — в общем, они вызывают удовольствие, сравнимое с удовольствием от знакомства с оригинальной ин-

¹ В русскоязычной литературе его часто называют Эшером, произнося его голландское имя М. Escher по-немецки.

терпретацией хорошо знакомого текста или от решения логической головоломки. Не случайно Эшера называют «математическим графиком».

Но и на русском (и на любом другом) языке можно сделать двусмысленные тексты иного типа. Достаточно закодировать передаваемое сообщение так, чтобы читатель воспринимал сразу и текст, и его расшифровку, хотя и не мог бы осознать их одновременно. Тогда при осознании одного смысла текст должен был бы порождать и другой (неосознанный) смысл, поскольку оба смысла совпадают с точностью до перевода. Рассмотрим пример. В. Маяковский пишет свое самое первое стихотворение, предназначенное к опубликованию. По его прочтении «отец русского футуризма» Д. Бурлюк сразу назвал автора гениальным поэтом. Вот начало этого стихотворения:

Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты.

Бульварам и площади было не странно
Увидеть на зданиях синие тоги.

И раньше бегущим, как желтые раны,
огни обручали браслетами ноги.

Что побудило Бурлюка так высоко оценить эти строки? Дадим *один* из возможных переводов на русский: Багровый и белый — это цвета заката. (Стихотворение называется «Ночь»). Закат отброшен и скомкан — природа у Маяковского всегда антропоморфна и динамична: итак, наступила ночь. (Впрочем, может, речь идет только о том, что разошлись облака, закрывавшие до этого закатное солнце?) В зеленые кроны деревьев падают последние золотые лучи солнца (дукат — золотая монета). Первыми в городе начинают темнеть окна, выделяясь черными впадинами. В темноте обычно кажется, что все вокруг приближается, поэтому прежде всего должны приближаться потемневшие окна (у Маяковского все гиперболизируется, и кажущееся легкое сближение вырастает до «сбежавшихся окон»). Заходящее солнце бьет в окна домов верхних этажей — яркий горящий блик (а, может быть, в домах зажгли свет?). Дома отбросили на улицы и площади огромные тени — синие тоги. (Маяковский учился живописи и знал об открытии импрессионистов, впрочем, известном еще Леонардо: тени — цветные, а не черные.) Интересно: на вопрос, что первое зажигается вечером на улицах, обычно отвечают — фонари, и ошибаются. Более прав Маяковский: первыми зажигаются в городе фары машин, которые «обручают» своим светом ноги бегущих по улице людей.

Зачем так сложно, если можно просто? Так в том и дело, что перевод (расшифровка текста) никогда не исчерпывает исходного текста. Поскольку оба образа порождают примерно одинаковый смысл, то, пока я осознаю один смысл, этот же самый смысл одновременно открывается в неосознаваемом. А осмысление неосознаваемого порождает эмоциональную реакцию. Мы все время должны переключаться от одного способа видения к другому. От живописных дукатов, брошенных в зеленое, к зеленым кронам деревьев, на которые падают лучи солнца, и обратно.

Расшифровка осуществляется и в детективе. Но там нет неосознанной двусмысленности. Когда читатель обнаружит, что ключом к разгадке было молчание собаки (а значит, как объяснял Шерлок Холмс доктору Ватсону, она не лаяла, потому что знала вора) или понимание замысла преступника спрятать задуманное убийство в череде бессмысленных убийств (как в одном из романов А. Кристи), то он получит удовольствие от разрешения головоломки. Но, как правило, только один раз. Повторное чтение детектива редко доставляет наслаждение. Если читатель заранее знает, кто преступник, то всякая двусмысленность исчезает, все ясно уже с самого начала. Детективный роман, как правило, не организован как художественный текст. Чтение «зашифрованной» поэзии или прозы, наоборот, может раз за разом приносить удовольствие, потому что расшифрованный и исходный тексты сохраняют свою самостоятельность, они не тождественны друг другу.

О. Мандельштам в воронежской ссылке слушает концерт молодой польской скрипачки и так заканчивает свое стихотворение об этом:

Играй же на разрыв аорты,
С кошачьей головой во рту,
Три черта было, ты — четвертый,
Последний чудный черт в цвету!

Переведем (понимая тщетность осуществления хорошего перевода): твоя игра божественна, не останавливайся, играй. Я или даже мы вместе готовы умереть от разрыва сердца. Ты сама в процессе игры испытываешь исступление, в порыве экстаза открываешь рот, чтобы петь и дышать. Не стесняйся, пой! Гриф твоей скрипки похож на кошку (скрипичные мастера иногда даже специально делали гриф, напоминающий образ животных), пусть он воспринимается из зала как вонзившийся в твой рот — это не важно. Чего только у меня в жизни ни было, все было, три черта было! Но ты — последнее, что у меня осталось. Ты — чудо, которого меня лишили. Больше у меня уже ничего не будет.

Но как бы точно ни перевести эти стихи (разумеется, мой перевод субъективен и не единственен), никогда не удастся создать эквивалент-

ной конструкции ни по звучанию, ни по ритму, ни по краткости. Фраза «играй же на разрыв аорты» не может быть ничем заменена, вызывая мощные ассоциативные связи. Невнятен образ кошачьей головы? Черт с ним! Играй же на разрыв аорты! Ты — мое последнее чудо, мой последний черт? Не страшно. Играй же на разрыв аорты! Я вспоминаю Париж и Вену? Черт с ними! Только «стояние у края» оправдывает прожитую и будущую жизнь! И мы с тобой вместе стоим у этого края, хоть и по разные стороны. Играй же на разрыв аорты!

Весь этот «раскат ассоциаций», никогда не исчерпываемый ворох неосознаваемых обертонов (пользуюсь термином Джеймса), все это резонирует с порождаемыми осознаваемыми конструкциями и вызывает эмоциональные реакции. *Художник сам до конца никогда не знает, как он создает свое творение. Он только проверяет себя собственным эмоциональным переживанием. И читатель тоже не знает, почему он испытывает (или не испытывает) катарсис. Ибо эмоциональная реакция субъективно принимается как проходящая из глубин неосознаваемого.*

Ф. Вийон за кражу со взломом монастырского имущества приговорен к повешению. Реакция *поэта* Вийона на это событие потрясает:

Я — Франсуа, чему не рад,
Увы, ждет смерть злодея,
И сколько весит этот зад
Узнает скоро шея.

О чем сообщает Вийон? Формально он говорит: я не рад, что я — Франсуа, лучше я был бы кем-нибудь другим, т. е. лучше бы моего «я» вообще не было. Ведь я — злодей, едва ли не самое ценное в котором — зад. Впрочем, одновременно Вийон сообщает нечто совсем иное: увы, я скоро умру; и хотя к смерти я как довольный собой жизнерадостный шалопаи отношусь легко и с иронией, но умирать мне совсем не хочется. Иначе говоря: я — Франсуа, чему очень рад, не рад только, что долго Франсуа не проживет... (Кстати, добавлю еще одно замечание: шея *никогда ничего не узнает*, так как шея вообще *знать* не может. Тем не менее фраза про шею буквально правильная, поскольку именно шея будет держать на себе вес тела.)

Стоит отметить, что изящный перевод И. Эренбурга не передает один смысл этого четверостишия, который, судя по всему, определенно подразумевался Вийоном. В связи с визитом в Париж крупного чина из Лотарингии поделщик поэта по краже был амнистирован как лотарингец. Вот Вийон и сокрушается: я — француз (*а не лотарингец*), чему не рад... Впрочем, этот конкретный смысл через пять столетий совершенно не принципиален для читателей, весьма смутно знающих об отношениях между Францией и Лотарингией в XV в.

В прозе двусмысленность часто задается одновременным присутствием в тексте нескольких не совпадающих друг с другом точек зрения, слияние которых и дает художественный эффект. Этим приемом мастерски владел, например, Л. Н. Толстой. Прочтем текст из его романа:

По тем неопределимым признакам, по которым на дальнем расстоянии безошибочно узнается живое тело от мертвого, Наполеон с Поклонной горы видел трепетание жизни в городе и чувствовал как бы дыхание этого большого и красивого тела.

Всякий русский человек, глядя на Москву, чувствует, что она мать; всякий иностранец, глядя на нее и не зная ее материнского значения, должен чувствовать женственный характер этого города, и Наполеон чувствовал его.

Этот азиатский город с бесчисленными церквами, Москва святая. «Вот он, наконец, этот знаменитый город! Пора!» — сказал Наполеон и, слезши с лошади, велел разложить перед собою план этой Москвы и позвал переводчика. «Город, занятый неприятелем, подобен девке, потерявшей невинность», — думал он. И с этой точки зрения он смотрел на лежащую перед ним восточную красоту. Ему странно самому, что, наконец, совершилось его давнишнее, казавшееся ему невозможным, желание.

Перечислим вначале разные точки зрения, присутствующие в этом отрывке из «Войны и мира». **Во-первых**, точка зрения *конкретного человека* графа Л. Н. Толстого, написавшего этот роман. Это сам Лев Николаевич *вне какой-либо зависимости от сюжета романа* говорит о том, что отличие живого тела от мертвого на дальнем расстоянии происходит по «неопределимым признакам». Он же сообщает нам, что всегда чувствуют русские люди и иностранцы, глядя на Москву. **Во-вторых**, точка зрения *объективного наблюдателя*, если бы тот действительно присутствовал при происходящем и без каких-либо пояснений описывал только то, что он видит и слышит: Наполеон находится на Поклонной горе, смотрит на город, слезает с лошади, говорит, отдает приказы. **В-третьих**, точка зрения *интерпретатора* позиции Наполеона (или, если угодно, точка зрения самого Наполеона). Интерпретатор сообщает нам, что чувствует и о чем думает Наполеон. **В-четвертых**, безличная точка зрения, отражающая взгляд на происходящее не конкретных Львов и Наполеонов, а представителей определенных культур. Примером может служить фраза: «Этот азиатский город с бесчисленными церквами (*точка зрения французов*), Москва святая (*точка зрения русских, известная французам*)». Наконец, существует и **пятая** точка зрения — позиция создателя романа, который описывает именно то, что описывает, а не что-либо другое, выбирает те, а

не иные слова, становится в каждый момент на ту или иную позицию. Именно автор решает, будет ли говорить Наполеон прямой речью («Вот он, наконец, этот знаменитый город! Пора!») или о его высказываниях будет сообщено в косвенной форме («велел разложить перед собою план этой Moscou» — французское наименование Москвы, по желанию сочинителя, еще более смешивает косвенную речь с прямой). В этой позиции автор — демиург, который знает все точки зрения, все видит и слышит, а к тому же обладает собственной оценкой происходящего.

По отношению к подлинному демиургу — создателю романа, покоритель народов Наполеон автоматически воспринимается маленьким человечком, обладающим лишь узким знанием того, что знает сам (т. е. только позицией интерпретатора), причем его знание неверно: Москва — мать России, которую надо уважать, а Наполеон ее видит хоть и красавицей, но девкой. Толстой этим приемом сбрасывает победителя с пьедестала, всячески подчеркивая *малость* этого человека — так же, как в других местах романа умышленно показывает читателю его «опухшее, желтое лицо», «толстую спину», «обросшую жирную грудь», «жирные ляжки коротких ног» и пр. Иначе Толстой описывает Кутузова: Кутузов соразмерен автору романа, он тоже знает все или почти все о самых разных точках зрения. (Разумеется, речь идет о Кутузове — герое романа, а не о реальном генерале Кутузове, потерявшем глаз при штурме Измаила и страшно боившемся полководческого таланта Наполеона придворном интригане, собственноручно приносившем кофе в постель к фавориту Екатерины, обыгрывавшем в карты молодых людей до разорения...).

Лицо Кутузова становилось все озабоченнее и печальнее. Из всех этих разговоров Кутузов видел одно — защищать Москву не было никакой физической возможности, в полном значении этих слов, то есть до такой степени не было возможности, что ежели бы какой-нибудь безумный главнокомандующий отдал приказ о начале сражения, то произошла бы путаница, и сражения все-таки не было бы потому, что все высшие начальники признавали эту позицию невозможной, но в разговорах своих обсуждали только то, что произойдет после несомненного оставления этой позиции. Как же могли начальники вести свои войска на поле сражения, которое они считали невозможным? Низшие начальники, даже солдаты (которые тоже рассуждают), также признавали позицию невозможной и потому не могли одни драться с уверенностью в поражении. Ежели Бенигсен настаивал на защите этой позиции и другие еще обсуживали ее, то вопрос этот уже не имел значения сам по себе, а имел значение только как предлог для ссоры и интриги. Это понимал Кутузов.

Обратите внимание: в тексте все точки зрения соединены и в позиции автора, и в позиции Кутузова. Кутузов, как и создатель романа, обладает позицией интерпретатора (он понимает мысли Бенигсена и других командиров). И наблюдает Кутузов то же, что и Толстой. И даже мысли, соответствующие позиции конкретного графа Л. Н. Толстого, являются одновременно и мыслями Кутузова, например: солдаты тоже рассуждают. В конце концов, две точки зрения — Кутузова и автора — так перепутались, что, хотя из текста ясно, что излагаются вроде бы размышления Кутузова (Кутузов видел, что...), но поскольку именно так размышляет и сам создатель романа, то автору приходится специально уточнить: *Это понимал Кутузов.*

В качестве еще одного примера создания двусмысленности путем множественности точек зрения рассмотрим фразу из «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского (о полифоничности, т. е. многоголосии в его творчестве писано много и хорошо):

Красоткин гордо отпарировал это обвинение, выставив на вид, что со сверстниками, с тринадцатилетними, действительно было бы позорно играть «в наш век» в лошадки, но что он делает это для «пузырей», потому что их любит, а в чувствах его никто не смеет у него спрашивать ответа.

В этой фразе есть ссылки на прямую речь Коли Красоткина — они отмечены кавычками. Есть прямой пересказ текста Коли без кавычек. И одновременно есть авторская ирония к сказанному. Автор подчеркнуто буквален в пересказе (мол, это не я, а Коля говорит) и в то же время говорит-то как раз сам автор...

Отмечу типичное различие авторских интонаций Толстого и Достоевского. Толстой как создатель текста все понимает и обычно принимает позицию: уж я-то знаю Истину, знаю, что правильно, а что — нет. (Толстой, на мой взгляд, удачно был назван А. М. Евлаховым «жандармом от добродетели», хотя Евлахов уж чересчур старательно выводил эту точку зрения из особенностей психического склада, обусловленного телосложением писателя). Достоевский тоже всех понимает (как автор — он все равно демиург), но в отличие от Толстого не знает окончательной правды и мечется в сомнениях и поисках между разными позициями.

Конструирование двусмысленностей — один из самых типичных способов создания противоречий и в живописи. Уже мастера эпохи Возрождения и их ближайшие последователи любят с этой целью нарушать пропорции, например, тяжелые огромные ноги Мадонны, державшей маленького Христа, могут быть у девически хрупкой фигуры — как на картине Моралеса в Эрмитаже). Они любят смешать и исказить простран-

ство: типичный прием — наклонный пол у Я. Тинторетто и у многих других художников; персонажи, стоящие на подиуме якобы вверху, воспринимаются как стоящие ниже других персонажей — вот уж, действительно, вверх по лестнице, ведущей вниз, и т. д. Особенно интересна игра художников со светом и цветом, например, вряд ли можно представить себе, где *реально* расположены источники света, создающие подсветку персонажей в «Возвращении блудного сына» Рембрандта.

Вот Д. Дидро отзывается о картине Ж. Б. Греза «Септимий Север упрекает своего сына Каракаллу в том, что тот покушался на его жизнь в шотландских ущельях»: «У Септимия Севера гнусный вид, кожа грязно-черная, как у каторжника, жесты его двусмысленны. Он плохо нарисован. Рука его кажется сломанной в запястье. Расстояние от груди до шеи чрезвычайно велико. Неизвестно, продолжением чего служит правое колено, приподнимающее покрывало, и какое отношение имеет оно ко всему телу». И так Дидро издевается над художником еще целую страницу — почти как Верещагин над картиной Сурикова. Но стоит ли считать подобные конструкции случайностями или ошибками? Кстати, сам Грез считал изруганную Дидро картину своим шедевром и даже пытался получить за нее звание академика.

Рассмотрим подробнее один конкретный пример (осознавая всю тщетность попытки в словах изложить смысл живописного полотна). На хранящейся в Эрмитаже картине Эль Греко «Апостолы Петр и Павел» между двумя апостолами проведена странная желтоватая полоса, не имеющая никакого непосредственного сюжетного объяснения. Зачем художнику понадобилось нарисовать эту полосу? В варианте этой же картины, хранящейся в Стокгольме, видно, что это полоса создана светом, идущим из приоткрытой двери, расположенной сзади апостолов. Однако даже такая сюжетная интерпретация полосы не снимает вопроса, зачем она понадобилась художнику. Ведь все в руках художника — что он хочет, то и рисует.

На картине изображены: справа лысеющий Павел — весь активность и энергия, весь в красном, мощным движением руки уверенно опирающийся на библию; и слева — в одеянии, нарисованном в желтых тонах, — седовласый Петр, излучающий доброту и смирение. Две разных ипостаси христианства. Какая из них важнее? Допустим, ответ Эль Греко таков: обе равно важны. Как выразить этот ответ в бессловесной живописи? Павел в движении, его фигура занимает в пространстве картины гораздо больше места, чем фигура Петра. Да и красный цвет его распахнутого одеяния резче выделяется на темном фоне. Таким образом, позиция, олицетворяемая Павлом, как бы приобретает на картине больший вес. Это нарушает предполагаемый замысел художника. Однако Петр как призыв к смире-

нию *позиционно* не может занимать столько места. Его фигура не случайно нарисована со сложенными руками. *Желтая полоса, т. е. полоса, выполненная в тон одежды Петра, как раз и уравнивает вес апостолов на картине.* Но желтая полоса и разъединяет апостолов, что противоречит замыслу отобразить их двуединство. Поэтому Эль Греко располагает полосу сзади, за ними, отчасти разъединяя, а отчасти и объединяя их. Все двусмысленно, поскольку выбор позиции (доброта и смирение или энергия и воинственность) становится делом выбора смотрящего. Но одновременно, тем самым, признается важность обеих позиций: каждый имеет право выбора своей именно потому, что обе равно важны.

Двусмысленности конструируются и в музыке. Они легко заметны в полифонии, т. е. при одновременном звучании нескольких голосов. Более сложный пример: опера Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери». Здесь, как говорят комментаторы, композитор использовал ладовое противопоставление. Моцарт характеризуется в этой опере диезными тональностями (G-dur, E-dur-moll), а Сальери — бемольными (c-moll, Es-dur-moll). Стоит добавить, что и тема Бомарше написана в соль мажоре, т. е. тоже лежит в сфере диезных тональностей. Музыковеды объясняют: кульминационное противопоставление диезного и бемольного в духовном поединке Моцарта и Сальери объединяет оба смысла в единое целое — Моцарт гибнет, но побеждает. (Любопытно, что эта интерпретация предполагает наличие у понимающих эту оперу слушателей, в большинстве своем не обладающих абсолютным слухом, способности реально различать диезные и бемольные тональности — и, действительно, существуют психологические эксперименты, по-видимому, подтверждающие такую способность.)

Способ IV. Порождение обманутых ожиданий

Представьте себе такой эксперимент. Человеку с завязанными глазами кладут в одну руку шар большего диаметра, а в другую — меньшего. Оказывается, достаточно повторить эту процедуру всего лишь пять раз, и у человека, как говорят психологи, вырабатывается неосознаваемая установка, или неосознаваемые ожидания. Если на шестой раз ему предъявить два шара с одинаковым диаметром, то он почувствует их неравенство (обычно рука, в который был большой шар, чувствует, что предъявленный шар меньше другого). Таким образом, ожидания изменяют наше восприятие реальности. И сформировать ожидания очень легко. Они даже проще, чем в таком эксперименте, создаются с помощью слов, с помощью навязываемых ритмов и т. д. Если сформировать ожидания, а затем предъявить нечто, им не соответствующее, то могут наблюдаться растерянность и ошибки.

Этот прием часто используется для создания неожиданных ситуаций в юмористике, в частности, в анекдотах. Например: «В окно дуло. Штирлиц закрыл окно. Дуло исчезло». Однако можно так обмануть ожидания, чтобы они, тем не менее, в каком-то смысле оказались и не обманутыми вовсе, и верными, и неверными одновременно. Тогда конструируется *художественное противоречие*.

Этим способом в совершенстве владеют мастера мягкой иронии и грустного юмора, например А. П. Чехов и О. Генри. Как строение фраз, так и сюжеты их рассказов очень часто построены на создании обманутых ожиданий. Вот новобранная в известном рассказе О. Генри обращается к возлюбленному: «Милый, я, пожалуй, съела бы персик». И тот уходит в ночь, чтобы исполнить ее желание. Однако у торговцев можно купить только апельсины. Но герой не сдаётся. В результате он подвергается смертельной опасности и получает серьёзную травму — осмотревший его аптекарь даже предположил, что он свалился с небоскреба. И все же герой, преодолевая трудности, достает желанное. Читатель, естественно, ожидает, что за этим последует заслуженная награда. Но...

Он склонился над ее креслом и вкладывает ей в руку персик.

— Гадкий мальчик, — влюбленно проворковала она. — Разве я просила персик? Я бы гораздо охотнее съела апельсин.

Впрочем, разве ее супруг отважно отправился в темную ночь за персиком? Нет, он совершил поступок во имя любимой. *Персик не принципиален ни для нее, ни для него*. И наше обманутое ожидание возмещает как раз об этом.

Посмотрим, как этот же прием О. Генри использует в другом рассказе. Вот он описывает читателям одного из пассажиров автобуса:

Джеймсу Уильямсу вы бы дали года двадцать четыре. Вам будет приятно узнать, насколько эта оценка оказалась точной. Ему было ровно двадцать три года, одиннадцать месяцев и двадцать девять дней.

Читатель вначале должен поверить автору, что, если бы он увидел этого Джеймса Уильямса, то смог бы оценить его возраст с точностью до года. О. Генри как бы заранее объявляет читателя исключительно наблюдательным человеком. (Обычно при визуальной оценке возраста мы используем круглые цифры, поэтому более вероятным было бы высказывание: ему, наверное, чуть меньше 25 лет). Да и герой, между прочим, сразу провозглашается типичным представителем двадцатичетырехлетних людей. А затем совершенно ни с того ни с сего писатель хвалит читателя за точность произведенной им самим оценки! У О. Генри даже повторение оказывается неожиданностью, но неожиданностью, лишь усиливающей сказанное до этого...

Теперь небольшой отрывок из путевых очерков Чехова «Из Сибири». Произошло событие: тарантас, в котором едет писатель, сталкивается с почтовой тройкой. Далее идет описание последствий:

Ямщики ругаются во все горло, так что их, должно быть, за десять верст слышно. Ругаются нестерпимо... По тону судя, быть драке. Ночью, перед рассветом, среди этой дикой ругающей орды, в виду близких и далеких огней, пожирающих траву, но ни на каплю не согревающих холодного ночного воздуха, около этих беспокойных, норовистых лошадей, которые столпились в кучу и ржут, я чувствую...

Прервем текст. Как вы думаете, что чувствует автор? Видно, что ему не нравится ни ругань мужиков, ни предчувствие драки, ни холод ночного воздуха, ни однообразие тлеющей травы. И все ж-таки концовка этой фразы потрясает неожиданностью: в этом безумном гаме, в этом скоплении людей и лошадей автор чувствует «такое одиночество, какое трудно описать». Он, замерзший, стоит посреди дороги вокруг чуждых ему людей. Все это — ямщики, ругань, ночь, ржание, пустота северного пейзажа — чужая беспокойная жизнь, в которой ему нет места, а главное, нет даже желания искать в ней свое место.

В. В. Набоков пишет в форме некролога рассказ «Памяти Л. И. Шигаева». Писатель порождает привычные ожидания с помощью хорошо известного клише. Рассказ начинается стандартной для некролога фразой: «Умер Леонид Иванович Шигаев... Позвольте же мне...» И финал рассказа тоже начинается с клише: «Думал ли я, что вижу его в последний раз?». Но вот ответ на этот вопрос предназначен поразить неожиданностью: «Конечно, думал. Именно так и думал: вот я вижу тебя в последний раз, ибо я думаю так всегда и обо всем, обо всех. Моя жизнь — сплошное прощание с предметами и людьми, часто не обращающими никакого внимания на мой горький, безумный, мгновенный привет». И этот удар финала, тем не менее, сразу объясняет и мятущуюся невнятность предшествующей речи героя, и обильные многоточия, и туманные намеки...

Ожидания задаются самыми разными способами. В частности, у читателя всегда есть явные грамматические ожидания — то, что они существуют, сразу чувствуется, стоит их нарушить. В следующих строках В. Хлебникова, например, трудно понять, в каком конкретно грамматическом времени поэт тоскует — в прошлом, в будущем или в настоящем:

И когда знамена оптом
Понесет толпа, ликуя,
Я проснулся, в землю втоптан,
Пыльным черепом тоскуя.

Но эта как бы грамматическая галиматя и не галиматя вовсе. Потому что Поэт *тоскует вечно*, вечно переживая бессмыслицу ликующей толпы с *очередными втюханными* ей знаменами, толпы, втаптывающей в землю поэтов или, по крайней мере, тех, у кого есть череп как вместилище мыслей. (Опт — это характеристика партии продаваемой продукции, с продажами ассоциируется *очередь*. Этим подчеркивается, что знамена навязывают, *втюхивают*, как товар.)

В. Маяковский вызывает ожидания своеобразным повтором текста:

Мы завоеваны!
Ванны.
Души.
Лифт.
Лиф души растегнули.

Вначале сообщается: нас завоевали ванны, души, лифты (собственно, а что в них плохого?). Последняя строчка начинает повторять сказанное в обратном порядке. Этот порядок формирует ожидания, которые, тем не менее, сразу же нарушаются. *Лиф* (почти чистый омофон к «лифт») *души* (омограф к «души») и вдруг ... *«растегнули»*. Однако и в новом порядке выражается *та же* мысль: внешнее благополучие, завоевав наши души, подвергло душу насилию. Продолжение стихотворения развивает эту мысль:

Тело жгут руки.
Кричи, не кричи:
«Я не хотела!» —
резок
жгут
муки.

И. Бунин в цикле «Темные аллеи» 27 сентября 1940 г. пишет «Русю» — ностальгический рассказ из жизни дореволюционной России. Герой (ни разу не названный по имени — просто Он) едет в поезде, смотрит в вечернее окно и вспоминает двадцатилетней давности лирическую и очень сентиментальную историю, связанную с этими местами. Собственно про эту историю весь рассказ и написан. Затем следует отточие и концовка:

За Курском в вагоне-ресторане, когда после завтрака он пил кофе с коньком, жена сказала ему:

— Что это ты столько пьешь? Это уже, кажется, пятая рюмка. Все еще грустишь, вспоминаешь свою дачную девицу с костлявыми ступнями?

— Грущу, грущу, — ответил он, неприятно усмехаясь. — Дачная девица... *Amata nobis quantum amabitur nulla!*¹

— Это по-латыни? Что это значит?

— Этого тебе не нужно знать.

— Как ты груб, — сказала она, небрежно вздохнув, и стала смотреть в солнечное окно.

Посмотрите, что делает Бунин! Почти каждая фраза настраивает нас на одно, но на самом деле рассказывает другое. «За Курском», т. е. *где-то далеко-далеко от места основных событий*, «в вагоне-ресторане», т. е. *в обстановке, лишенной всяких надежд на романтизм*, «после завтрака», т. е. *спустя много времени, причем подчеркивается, что ночные воспоминания не помешали герою поест*, наш герой, похоже, сибаритствует и пьет кофе с коньяком. Но в следующей же фразе мы узнаем, что на самом деле он все еще находится под впечатлением своих воспоминаний — с утра под видом кофе обильно пьет коньяк. Жена вроде бы заботится о муже: «Что это ты столько пьешь?» Но на самом деле чувствует себя оскорбленной тем, что ее супруг даже после многих лет супружества столь эмоционально переживает наступивший когда-то разрыв с другой. Значит, чем-то очень важным в любви она не смогла одарить своего мужа. Однако в ответ она *обвиняет* его: как же это *ты* мог связаться с таким отвратительным существом — и дает сентиментальной любви героя две *уничтожающих* характеристики: социальную — «дачная девица», и физическую — «с костлявыми ступнями». (Отметим: *ступни* костлявыми никогда не бывают, данная характеристика явно напоминает «костяную ногу»). Он, в свою очередь, в ответ на уничтожение отвечает *высокой латынью*, но «неприятно усмехаясь». Жена — уже *в ответ на латынь* — обвиняет его в грубости и начинает смотреть в солнечное окно.

Последняя фраза допускает две крайние интерпретации: а) жена *отвернулась и делает вид*, что смотрит в окно, слепящее от падающих лучей солнца: тем самым подчеркивается, что случайная история, о которой герой, по-видимому, давно не вспоминал, приобретает важное значение в будущей судьбе этой супружеской пары; б) она повернулась навстречу утреннему восходящему солнцу и смотрит на яркий в солнечном свете реальный мир: тогда и воспоминание героя, и пикировка с женой не должны восприниматься как что-либо серьезное; жизнь продолжается и будет такой, какой будет. Как представляется, автор бессмысленным оборотом «небрежно вздохнув» — небрежно можно сделать почти все, что угодно, но нельзя небрежно вздохнуть (как нельзя небрежно уснуть, умереть) — побуждает читателя воспринять второй вариант: небрежный вздох навевает

¹ Возлюбленная нами, как никакая другая возлюблена не будет! (лат.)

ассоциацию с клишированной конструкцией «небрежно зевнув». Именно поэтому, понимаем мы, *герой утром не так уж и переживает давно прошедшие события, а действительно сибаритствует и пьет кофе с коньяком.*

Почти каждое слово этой концовки рассказа настраивает на одно переживание, а следующей фразой вызывает совершенно другое. Но при этом оба смысла вместе порождают, в свою очередь, нечто совсем иное. Впрочем, так построен весь рассказ. Сама Руся — лирическая героиня рассказа, единственный персонаж, названный по имени, — предстает перед читателем не романтической героиней, а, скорее, истеричкой с неутоленным сексуальным напряжением. И все воспоминание героя — это воспоминание героя о любви, которой не было. Руся, конечно же, не любила его, да и он не успел в нее влюбиться, «видел только ее распустившийся сарафан, смертной истомой содрогаясь при мысли о ее смуглом теле под ним». Но она *показала, продемонстрировала* ему ту любовь, которую он хотел бы получить и которой уже никогда в его жизни не будет. Она, как *зеркало*, отражала его желания. А потому его воспоминание — это воспоминание о *самой потрясающей любви к нему в его жизни, которой в действительности никогда не было.* Однако в течение двух недель он воспринимал это как реальность; а значит, реально жил этой любовью.

Вот подтверждающий высказанную точку зрения текст Бунина непосредственно перед анализируемой концовкой, перед отточием (надеюсь, его «обманки» будут сразу видны читателю):

А в тот последний их день, в то последнее их сидение рядом на диване, над томом старой «Нивы», она тоже держала в руках его картуз, прижимала его к груди, как тогда, в лодке, и говорила, блестя ему в глаза радостными черно-зеркальными глазами:

— А я так люблю тебя теперь, что мне нет ничего милее даже вот этого запаха внутри картуза, запаха твоей головы и твоего гадкого одеколона!

Бунин мастерски конструирует сюжеты (и даже фразы), предполагающие одну логику развития событий, тем самым вырабатывая у читателя определенную систему ожиданий, но затем тут же переворачивает ситуацию, придавая ей совершенно иной смысл. Однако оба якобы несовместимых смысла вместе оказываются на самом деле одним и тем же смыслом и вместе передают полный объем того, что сказал писатель. Не потому ли так противоречивы толкования его «Легкого дыхания»?

А теперь без комментариев перечтем еще один текст, в котором данный прием совершенно откровенно применяет Э. Хемингуэй (роман «Иметь и не иметь»):

— Давайте выпьем еще, — радостно сказал Спелмэн. — Подумать только, как это мы с вами встретились. Вы знаете, я ведь счастливчик. Настоящий счастливчик.

— А что? — спросил Ричард Гордон.

— Я сумасшедший, — сказал Спелмэн. — Это просто замечательно. Все равно, что быть влюбленным, только все всегда кончается хорошо.

Описываемый способ формирования двусмысленностей отличается от предыдущего тем, что двусмысленность порождается не одновременно, а последовательно. И если одновременное конструирование двусмысленностей типично для живописи, то обсуждаемый способ порождения обманутых ожиданий более характерен для музыки. Однако я не берусь иллюстрировать это утверждение и пересказывать в своих словах ожидания в музыкальных произведениях. Отмечу, что ключом к формированию ожиданий служат в музыке ритм и гармония. (Г. фон Бюлов — ему П. И. Чайковский посвятил свой насыщенный синкопами Первый концерт — сказал, что Библия музыканта начинается словами: *вначале был ритм*). Именно отклонения от заданного ритма, от привычной регулярности и вызывают обманутые ожидания.

К достигнутой свободе ритмов и гармоний быстро привыкают. Ритмические вольности и гармонии, режущие уши предыдущим поколениям, быстро перестают быть неожиданными. История музыки последних веков отчетливо развивается в направлении все более и более свободных ритмов, т. е. ритмов, отклоняющихся от жесткой регулярности, в направлении все более и более свободной гармонии. То, что в самом начале XX в. воспринималось как нарушение привычных музыкальных средств (полиладовость, ранее недопустимые модуляции и диссонансы, полигармония и пр.), в конце этого века воспринимается как островок классики. С. Джоплин исполнял свои рэг-таймы ритмически гораздо более строго, чем сегодня их сыграет любой современный исполнитель. Даже революционные песни пелись в России в середине XIX века гораздо более плавно и распевно, чем в начале следующего, когда их начинают петь в «пунктирном ритме».

Способ V. Игра с символами

Человек обладает способностью видеть в любом явлении символ чего-то иного, внеположного самому этому явлению. Символы пронизывают всю культуру человечества. Символ — это принятая в данной культуре адресация к важному для принадлежащих к этой культуре людей смыслу. Один из типичных приемов художественных текстов, о котором ранее уже говорилось, — включение в себя фрагментов из других произведений

искусства, создание *межтекстуальных* связей. По существу, этот прием строится на том, что один текст *символизирует* другой. Например, С. Параджанов в фильме «Цвет граната» строит кадр, подражая структуре армянских средневековых миниатюр, тем самым адресует зрителя к восприятию картины с позиции определенной культуры. Иногда художник включает в свой текст символы, чтобы в явном виде иллюстрировать свою мысль. Так, П. Гоген в ряде картин таитянского периода рисует белую птицу, держащую в когтях черную ящерицу, — маорийский символ тщетности словесных объяснений. Чтение символов — задача весьма непростая — является важной частью восприятия любых произведений культуры (и, в частности, искусства).

Невозможно понять тексты, насыщенные эзотерической и религиозной символикой, если не знать значения символов. Церковная архитектура должна восприниматься с учетом тех религиозных задач, которые решаются при сооружении храмов. Христианская церковь является священным местом, в ней совершаются таинства. Ее план напоминает крест, наружная отделка и внутреннее убранство полны глубокой символикой, которые надо уметь расшифровывать. Особую роль играют изображения Бога и святых. Архитектура мусульманской мечети решает другую задачу. Мечеть — место повседневного общения. Она представляет собой пустое пространство, украшенное лишь каллиграфическими надписями да богатыми арабесками. Бог, согласно учению ислама, никак не «выглядит» и не может быть изображен, но от его имени говорят письменные тексты. Оси всех мечетей повернуты в сторону черного камня Каабы. И это, разумеется, не какой-то специальный архитектурный прием, а выраженный *символ* единства веры.

Наличие символов еще не превращает тексты, их содержащие, в произведения искусства. И цитирование одного поэта другим не обязательно делает стихи художественными. Пусть большие белые яйца на здании музея С. Дали в Фигеросе символизируют жизнь, а темные кипарисы вокруг него — символ смерти, однако *само по себе* это еще не делает оформление музея Дали произведением искусства. Использование символов не является специфической задачей искусства, хотя многие идеи ускользают от понимания воспринимающего, если он не знает, как расшифровываются соответствующие символы. Однако, если надо лишь принять и понять символы, то речь идет о работе декодировщика, историка, переводчика и пр., а не о восприятии собственно художественного в тексте. Это хорошо понимают религиозные мыслители, для которых восприятие символов есть и начало и конец восприятия религиозных святынь.

Вот как, например, В. И. Мартынов описывает древнерусское богослужбное пение. Вначале он ссылается на концепцию «трех образов

молитвы» преподобного Симеона Нового Богослова. Первый образ: молящийся возводит свой ум на небо, воображая блага небесные, чины ангелов и другие возвышенные и святые образы. Хотя молящийся такой молитвой и может испытывать божественные переживания и даже исторгать из себя потоки блаженных слов, на самом деле истинное соприкосновение с Богом не может быть достигнуто, ибо Бог, превышающий всякий образ и всякое представление, не может быть постигнут ни чувством, ни мыслью. Второй образ: молящийся концентрирует свой ум только на самой молитве, находится «в непрестанной брани с приходящими извне мыслями и чувствами». Здесь каждый фрагмент литургической мелодии, по мнению Мартынова, может иметь множество полифонических интерпретаций. Работа по сведению множества в единство через соблюдение гармонической и числовой пропорциональности части и целого «является воплощением мужественной борьбы с помыслами». Третий образ: ум закрывает за собой дверь от вещей и предметов мира, делается недоступным для умозаключений и чувственных восприятий. Молитвенно водворяя свой ум в сердце, человек вступает в «мистический мрак неведения». Далее Мартынов утверждает: молитва «возведения ума на небо» порождает не богослужбное пение, но *музыку* с остаточными элементами богослужбной певческой системы (например, музыка барокко и в особенности церковные произведения К. Монтеверди). Молитва собирания ума и борьбы с помыслами порождает лишь распавшееся на фрагменты богослужбное пение (западноевропейская полифония XI-XVI вв.). И только молитве водворения ума в сердце соответствуют византийское осмогласие, западное григорианское пение и древнерусская богослужбная певческая система.

Это рассуждение знатока богослужбного пения показывает, насколько важно для религиозного человека оценивать звуковую ткань, опираясь *исключительно* на внемузыкальные переживания, иначе говоря, на те символы, которыми создатель этой ткани пользуется. Чем проще понимание символа, тем (по мнению Мартынова) в музыкальной ткани меньше религиозного чувства и тем ближе эта ткань к искусству. Чем сложнее понимание символа (наивысшая абстракция — постижение «мрака неведения»), тем выше религиозное чувство. Если задача воспринимающего состоит только в расшифровке символа, то текст вообще не является произведением искусства, он тогда просто не должен восприниматься как художественный.

Рассмотрим пример, поясняющий сказанное. Правоверный мусульманский мистик и теолог, блестящий ученый О. Хайям писал на полях своих научных трудов (видимо, для отдохновения) четверостишия, принесшие ему бессмертие:

Напоите меня, чтоб уже не пилося,
Чтоб рубиновым цветом лицо налилось!
После смерти вином мое тело омойте,
А носилки для гроба сплетите из лоз.

И продолжал:

Буду пить я вино до конца моих дней,
Чтоб разило вином из могилы моей!
Чтобы пьяный, пришедший ко мне на могилу,
Стал от винного запаха много пьяней.

И пишет этакое искренне и глубоко верующий мусульманин, которому Коран запрещает пить вино!? Не буду обсуждать верность переводов (например, одна из версий перевода последнего четверостишия такова: пусть от моих покоящихся в земле останков разливается такое благоухание, что ни один Истинно верующий не смог бы пройти мимо, не попавшись в эту Ловушку аромата и не упившись этим запахом до бесчувствия), ограничусь лишь констатацией: тема наслаждения и неумеренного потребления вина откровенно обозначена в творчестве Хайяма. Поэтому его стихи любят читать за праздничным столом, призывая гостей выпить. Однако *Знающие* видят в стихах Хайяма не прославление бытового пьянства, а сложную духовную аллегорию. Вино, говорят они, для мусульманских поэтов — это символ Божественного опьянения. Кто прав?

Чтение рубайята Хайяма только на уровне символов возможно, но оно лишает текст художественности. Первое приведенное четверостишие тогда получает такую, например, интерпретацию: «Омой небесным вином мое телесное сознание, покинутое всеми жизненными желаниями. Пусть мое тело будет наполнено только вибрацией Твоего духа... Давайте ежедневно омываться в радостном водопаде очищающих мыслей и просветлять наше сознание потоками исцеляющих небесных лучей». В этой интерпретации Парамханса Йогонанды есть попытка проникнуть вглубь символа, но в ней, собственно, нет искусства. Поэзия, говоря словами Мандельштама, здесь не ночевала.

Строки поэта именно потому переживаются как художественные, что в них реально сливаются воедино разные смыслы: бытовой и духовный! Ведь даже на уровне бытового восприятия есть что-то странное в том, чтобы хотеть напиться до такого состояния, чтоб больше уже не вливалось, чтоб лицо побагровело, а потом, как облегчение, и смерть наступила. *Вино, тем самым, выступает чем-то более важным, чем сама жизнь.* (Но, значит, речь идет не столько о вине как алкогольном напитке, сколько о чем-то ином.) Поэт утверждает в своих четверостишиях: на свете нет ничего ценнее вина. Я удивляюсь виноторговцам, восклицает он, кото-

рые покупают вещи, вполнину менее ценные, нежели товар, который продают сами. Когда я умру, пусть хотя бы мой прах испускает винный аромат. Я хочу, чтобы из него изготовили кувшин и наполнили вином, продолжает Хайям, тогда я снова начну жить.

Так и возникает переливающаяся двойственность вина как низменного и вина как символического, духовного. Не эта ли двойственность обуславливает эмоциональное воздействие? Ведь любой символ доступен искажению. И, конечно, его можно так исказить, чтобы использовать в смысле, сугубо противоположном общепринятому. Часто это выглядит или цинично, или комично (а иногда и цинично, и комично, как лозунг французской революции «свобода, равенство, братство» на короне французской империи). Не случайно данный прием хорошо известен по многочисленным анекдотам. Тем не менее он может стать *художественным*, когда символы употребляются *одновременно* как в непривычном, искаженном смысле, так и в основном, самим фактом использования себя искаженным образом символизируя основной смысл. Именно этот прием и применяет Хайям.

Поясню эту идею на других примерах.

Межтекстуальная связь, как отмечалось, всегда символична, поскольку связывает между собой разные тексты. Вот пишет С. Есенин:

Я полон дум о юности веселой,
Но ничего в прошедшем мне не жаль...

Не правда ли, похоже на что-то очень хорошо знакомое? Сравните с одним из самых известных стихотворений русской поэзии — «Выхожу один я на дорогу»:

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть...

Действительно, у Есенина пролетающие журавли «уж не жалеют больше ни о ком». А вот Лермонтов: «Жду ль чего, жалею ли о чем?». Не так важно, осознавал ли сам Есенин возникающую переключку, как не важно, осознают ли ее читающие или поющие есенинские строки люди. Важно, что эта очевидная *межтекстуальная* связь реально существует и влияет на эмоциональное переживание читателей. Есенину не жаль ничего из того, что было, поскольку тогда, в юности, было хорошо и весело. А Лермонтову ничуть не жаль прошлого, поскольку ничего хорошего в прошлом не было. Так, что же, чистое противопоставление — оптимист Есенин и пессимист Лермонтов? Нет.

Есенин вроде бы вспоминает веселую бурную молодость, однако же какая печаль является в его словах! Потому что, понимаем мы, все уже

кончилось, уже отговорила роща золотая, а значит, уж больше нечего ждать от жизни... Потому и журавли пролетают не просто так, а *печально*. Все хорошее осталось в прошлом. Может, это даже хуже, чем у Лермонтова, у которого ни в прошлом, ни в будущем нет ничего хорошего. А значит, впереди хоть и плохо, но не страшно — всего-навсего то же, что было раньше. Вот именно это одновременное совпадение и расхождение с текстом Лермонтова, развивая идею стихотворения, добавляет эмоциональные эффекты.

П. Пикассо в картине «Свидание. Сестры», хранящейся в Эрмитаже, изображает встречу Елизаветы — матери Иоанна Крестителя — и Марии, ожидающей рождения Иисуса. У Марии глаза закрыты. Если бы Пикассо закрыл глаза и Елизавете, то зритель увидел бы на картине двух спящих женщин. (Если, конечно, зритель способен в изобразительной пластике Пикассо понять, что нарисованы женщины.) И вот на лице Елизаветы, изображенной в профиль, художник рисует глаз в фас. Тем самым Пикассо создает особый эффект — взгляда, смотрящего *вовнутрь*. Это важно для сюжета: Елизавета скорбит вместе с Марией о будущей великой, но трагической судьбе их детей, а потому *как бы* не видит ничего, кроме этой *будущей трагедии*. При этом для решения сюжетной задачи Пикассо использует типичный прием изображения лица на древнеегипетских рисунках. И эта символическая отсылка к другой — уже исчезнувшей и нехристианской — культуре сама по себе придает картине свой смысл, дополнительно подчеркивая, что *частная* трагедия конкретных женщин являет собой трагедию *общемировую*.

А вот другой тип игры с символами. Пишет А. Блок:

О, Русь моя! Жена моя! До боли
Нам ясен долгий путь!

Что за наглость исказить *вечный символ* России-матери и назвать Русь своей женой? Да еще женой «до боли»... Однако именно Русь задает *нам всем* путь движения — а значит, мы все ее дети! В искажении символа проявляется не наглость, а свободный выбор Родины (жен, в отличие от матерей, выбирают самостоятельно). Но при этом сохраняется и отношение к России-матушке, которая указывает направление судьбы. Именно потому и Зарубежье — это не некая *чужая жена*, а нечто принципиально более чуждое.

Наш путь — степной, наш путь — в тоске безбрежной,
В твоей тоске, о Русь!
И даже мглы — ночной и зарубежной —
Я не боюсь.

М. Цветаева в 1927 г. сочиняет «Поэму воздуха», дата написания обозначена так: «в дни Линдберга», т. е. посвящена первому трансатлантическому перелету. Читаем первые две строки:

Ну, вот и двестишье
Начальное. Первый гвоздь.

Мне нравится интерпретация М. Л. Гаспарова: «Поэма начинается яркой двусмысленностью: «первый гвоздь» — это и 1) первый приступ к созданию, сколачиванию поэмы («двестишье начальное»), и 2) первый шаг к смерти: ср. «последний гвоздь вбит. Винт, ибо гроб свинцовый...» и у Блока: «когда палач рукой костлявой вобьет в ладонь последний гвоздь...».

Цветаева соединяет оба этих смысла. Ее поэма посвящена *подвигу*. Работа летчика — это всегда начало чреватого опасностями движения к неведомому — *символически* это и обозначается как возможный первый гвоздь в гроб. Поэт и летчик сродни друг другу, потому что они ближе всех к небу. Только в полете — воздух, только в творческой самоотдаче — полнота жизни. И начало поэмы — тоже всегда опасность, ошибка грозит смертью (не только духовной, но и физической). Иду на риск, говорит Цветаева, начинаю поэму. Авиатор идет на риск — начинает полет. И оба вбиваем первый гвоздь в свое будущее. Тогда понятнее становятся и идущие следом строки:

Дверь явно затихла,
Как дверь, за которой гость.
Стоявший — так хвоя
У входа, спросите вдов —
Был полон покоя...

Гость, о котором наверняка знают именно *вдовы*, — кто это? Вдовы отличаются от других женщин тем, что пережили смерть мужей. К ним уже однажды приходил вестник смерти. Вдовы встречались с этим гостем, они-то хорошо знают, как он выглядит: хвоя у входа, гость полон покоя... И потому уже почти в конце поэмы: «Иные — смерть. — Землеотсечение. Кончен воздух. Твердь» — когда получилось, когда приземлился, когда поэма завершена.

Анализ символов — очень сложная историческая, культурологическая и психологическая задача. Вот Ю. Н. Тынянов сравнивает тексты «Избранных мест из переписки с друзьями» Гоголя и речи Фомы Фомича Опискина из «Села Степанчикова и его обитателей» Достоевского. Вот текст Гоголя: «Завещаю не ставить надо мной никакого памятника и не помышлять о таком пустяке, христианина недостойном». А вот говорит Фома Фомич: «О, не ставьте монумента, не ставьте мне его. Не надо мне монументов. В сердцах своих воздвигните мне монумент, а более ничего

не надо, не надо, не надо». Тынянов приходит к выводу, что Фома Опискин «списан» с Гоголя, изображает Гоголя, говорит, думает и действует в предлагаемых обстоятельствах, как Гоголь. Как проверить, так ли это?

Другой пример: над воротами нового дома пушкинского гробовщика Адриана Прохорова «высится» надпись: «Здесь продаются и обиваются гробы, простые и крашенные, также *отдаются напрокат и починяются старые*». Это что, шутка Пушкина, предвосхищающая появление в следующем столетии Безенчука в «Двенадцати стульях»? Или, как полагают некоторые исследователи, ирония над использованием гробов в масонских ритуалах, т. е. игра с символикой масонства? Неспециалисту очень трудно отвечать на подобные вопросы. Поэтому ограничусь приведенными выше примерами, а более сложные случаи оставлю анализировать профессионалам.

Стоит лишь в завершение отметить, что игра символами — любимое занятие многих художников. Эта игра иногда полностью не осознается авторами, иногда специально конструируется как сугубо рациональный прием.

Заключение.

Искусство в контексте культуры

Итак, согласно рассматриваемой точке зрения, художественный текст стимулирует работу сознания над противоречиями и порождает нахождение таких решений (смыслов), которые одновременно с осознаваемыми загадками решают и неосознаваемые. Решение последних и вызывает положительные эмоции. Но неужели роль искусства в истории человечества только в этом и состоит? Неужели искусство — это просто способ получения эмоциональной подзарядки, нечто вроде информационного наркотика? Нет.

Человеческое сознание парадоксально. Оно всегда, решая как бы одну задачу, на самом деле решает другую. Специалисты в области методологии науки, в частности, именно так говорят о деятельности ученого. М. А. Розов находит, на мой взгляд, хорошее сравнение: развитие научного познания выглядит так, как если бы на некоем весьма своеобразном производственном конвейере каждому следующему рабочему попадал не основной, а побочный продукт предыдущего. Например, первый рабочий обрабатывает деталь, но следующему она не нужна, а нужны только опилки, он тщательно сметает их и собирает, а третьему рабочему оказывается нужна только щетка, которая при этом наэлектризовалась. Аналогичная ситуация складывается в любом творчестве. И, конечно же, в искусстве.

Да, искусство существует как особое явление культуры, *потому что* оно предназначено давать людям высокое эмоциональное наслаждение. Художественный текст специально организуется так, чтобы вызывать состояние катарсиса. Но одновременно общение с художественным текстом обучает читателя (зрителя) осознанно преодолевать противоречия и, тем самым, развивает интеллектуальные способности. А самое главное — учит смотреть на мир с самых разных точек зрения! Отсюда и вытекает **главное предназначение искусства в контексте культуры: оно учит творческому восприятию мира.**

Искусство учит жить в мире парадоксов и нелепостей, которые, тем не менее, имеют особый смысл. Оно побуждает принять одновременно неисчерпаемое множество позиций и освобождает человеческую способность к открытию нового от консервативного влияния, которым опутывает человека жизненная практика. **Восприятие художественного текста ими-**

тирует для читателя и зрителя творческий процесс, порождает эмоциональное переживание *инсайта*, творческого открытия. А получаемая эмоциональная подзарядка вдохновляет на поиск творческих решений и новых идей во всех областях человеческой жизнедеятельности.

Однако и это далеко не все. Искусство — это социальное явление. Любой художник неизбежно вкладывает в создаваемый им художественный текст нечто бесконечно большее, чем просто игру с противоречиями: он вкладывает в него свою душу, т. е. свои знания, ценности и идеалы. Поскольку все это неизбежно связано с принятыми в данную эпоху и в данном обществе идеалами и традициями, то возникают художественные школы, объединенные своими традициями и эстетическими идеалами. Если средневековый художник понимает себя как анонимного глашатая Гласа Божьего (отсюда, в частности, и стремление к жесткому, не зависящему от автора канону), то романтик будет, наоборот, доказывать уникальность собственного Я. Сама по себе структура художественного текста позволяет выражать разные идеалы. И человек, воспринимающий художественный текст, за счет эмоционального подкрепления принимает на себя и те ценности, которые лежат за пределами собственно художественного текста. В этом смысле искусство — действительно, и мощное средство познания, и учебник жизни.

Удивительно, но произведения искусства могут предвосхищать будущие научные открытия, а также будущие политические и социальные изменения даже тогда, когда автор сам их осознанно не предвещает. Г. Шлиман, прочитав в 8 лет поэмы Гомера, заявил: «Я раскопаю Троию», а потом всю жизнь шел к осуществлению этой своей цели. С помощью Гомера Шлиман нашел свою судьбу. Таково побочное влияние искусства. И, как это всегда бывает с сознанием, все побочное приобретает самостоятельную ценность и развивается по своим законам. А Дюма в «Графе Монте-Кристо» помещает своего героя на многие лета в одиночную камеру. Пребывание в тюрьме, казалось бы, совершенно бессобытийное, описано мастером приключенческого жанра с необычайным динамизмом и увлекательностью. Но вот в камеру к герою попадает аббат Фариа. Дюма хочет создать образ мудрого и многознающего человека. Как это сделать? Нельзя достичь желаемого эффекта, заставив аббата говорить умные правильные банальности. Следовательно, он должен говорить нечто такое, что противоречит здравому смыслу, но выглядит невероятно глубокомысленно. И Дюма вкладывает в его уста высказывания, которые по духу весьма напоминают постпозитивистскую методологию науки, созданную самими мудрыми философами XX в. более чем сто лет спустя. Дюма, конечно же, просто шалил, он сам не мог так думать, он не был ученым ни

в каком смысле этого слова и вряд ли всерьез раздумывал над проблемами научной методологии. Он просто писал глубокомысленную ахиню, которая, как хотелось ему, не должна была бы восприниматься читателем как бессмыслица. Более того, она должна была вызывать положительные эмоции, т. е., в принятых нами терминах, решать неосознаваемые проблемы. А потому в итоге у него получилась и не ахиня вовсе.

Художественный текст — это всего лишь повод для художника высказать свою сокровенную позицию. Делает он это не напрямую, а используя собственную или каноническую символику. Ибо прямое выражение всегда коварно (но не невозможно!): оно либо воспринимается как напыщенное морализирование, либо, воплощенное в художественную форму, вкручивается в вихрь противоречий, оксюморонов и, утрачивая свою однозначность, может вызывать противоположный эффект.

И все-таки иногда художники позволяют себе прямое выражение идеала. А. П. Чехов в 1888 г. пишет маленькую статью, посвященную Н. М. Пржевальскому, скончавшемуся в начале своего пятого путешествия в Центральную Азию от возвратного тифа. Вот этот малоизвестный и очень важный для понимания идеалов Чехова текст (с небольшими сокращениями):

Н. М. Пржевальский, умирая, просил, чтобы его похоронили на берегу озера Иссык-Куль. Умиравшему Бог дал силы совершить еще один подвиг — подавить в себе чувство тоски по родной земле и отдать свою могилу пустыне. Такие люди, как покойный, во все века и во всех обществах, помимо ученых и государственных заслуг, имели еще громадное воспитательное значение. Один Пржевальский или один Стэнли стоят десятка учебных заведений и сотни хороших книг... Недаром Пржевальского, Миклуху-Маклая и Ливингстона знает каждый школьник и недаром по тем путям, где проходили они, народы составляют о них легенды. Изнеженный десятилетний мальчик-гимназист мечтает бежать в Америку или Африку совершать подвиги — это шалость, но не простая; безграмотный абхазец говорит вздорные сказки об Андрее Первозванном, но это не простой вздор. Это слабые симптомы той доброкачественной заразы, которая неминуемо распространяется по земле от подвига.

В наше большое время, когда европейскими обществами обуяли лень, скука жизни и неверие, когда всюду в странной взаимной комбинации царят нелюбовь к жизни и страх смерти, когда даже лучшие люди сидят сложа руки, оправдывая свою лень и свой разврат отсутствием определенной цели в жизни, подвижники нужны, как

солнце. Составляя самый поэтический и жизнерадостный элемент общества, они возбуждают, утешают и облагораживают. Их личности — это живые документы, указывающие обществу, что кроме людей, ведущих споры об оптимизме и пессимизме, пишущих от скуки неважные повести, ненужные проекты и дешевые диссертации, развратничающих во имя отрицания жизни и лгущих ради куска хлеба, что кроме скептиков, мистиков, психопатов, иезуитов, философов, либералов и консерваторов, есть еще люди иного порядка, люди подвига, веры и ясно осознанной цели. Если положительные типы, создаваемые литературой, составляют ценный воспитательный материал, то те же самые типы, даваемые самою жизнью, стоят вне всякой цены. В этом отношении такие люди, как Пржевальский, дороги особенно тем, что смысл их жизни, цена и нравственная физиономия доступны пониманию даже ребенка...

Предельно ясно выраженная позиция! Приведенные в этом отрывке высказывания писателя о литературе подчеркивают важность для него высокой нравственной и воспитательной составляющей литературного труда. Эта гуманистическая составляющая, конечно же, пронизывает все его творчество, но разве она непосредственно бросается в глаза в его произведениях? Ведь в своих художественных произведениях Чехов почти никогда напрямую не проповедует этих идеалов, не говорит своим настоящим голосом. При всем при том его позиции вполне соответствует его подвижническая жизнь, внешне не слишком заметная. Конечно, известна его поездка на Сахалин ради изучения быта каторжников, поездка, смертельно опасная для чахоточного больного, о чем Чехов прекрасно знал. Но была еще и борьба с холерой, в которой он лично участвовал как врач, хотя как знаменитый писатель вполне мог отказаться. А ведь Чехов еще помогал в строительстве школ, создании таганрогской библиотеки и пр., и пр.

В реальном искусстве, однако, творец может не только не пропагандировать свои идеалы, но, наоборот, проповедовать сугубо противоположные ценности и даже отсутствующие у него самого знания. Жизненные и художественные идеалы могут вступать в противоречие. Вождь первой чешской поэтической школы Нового времени А. Пухмайер прославляет всеильную богиню любви: *Если ты любви чурался, пусть к тебе придет любовь, если лаской наслаждался, наслаждайся вновь и вновь*. И это пишет священник, который, по свидетельству самых интимных друзей, вел безупречный образ жизни и придерживался строжайшего воздержания. В. Гюго, скорбящий в своих произведениях о людской нужде и призывающий к щедрости, в жизни был скрягой и никогда не подал бы нищему и гроша. Я. Парандовский уверяет: в книжке расходов, которую этот

скупец вел с поразительной аккуратностью, под рубрикой «благотворительность» были замаскированы только те суммы, какие Гюго время от времени выплачивал соблазненным служанкам. Из других известных примеров заметного расхождения реальных и пропагандируемых идеалов — жизнь и творчество Н. А. Некрасова. Например, в своих стихах Некрасов мог изливать гнев на богатеев, которые сзади на своей карете набивали торчащие гвозди, чтобы мальчишки не вскакивали на запятки. Возмущение Некрасова понятно: такой способ борьбы с мальчишками приводил к травмам среди ребятни. Однако *на своей реальной карете* сам он заставлял эти гвозди набивать. Думаю, впрочем, что несовпадение идеалов в жизни и творчестве так или иначе сказывается на судьбе произведений Пухмайера, Гюго и Некрасова. Если верить Пушкину, гений, проповедующий в творчестве добро, не может быть злодеем в жизни. Или он не гений...

Художественный текст может быть весьма *художественным*, т. е. вызывающим эмоциональную реакцию, но при этом может формировать идеалы, удручающие человеческое достоинство. А если произведение искусства опустошает душу и стимулирует патологические наклонности, то трудно его рассматривать как высочайшее достижение человеческого разума. К сожалению, много людей (особенно в сегодняшней России) выбрали для себя иные цели: власть, деньги, престиж и удовольствия, забывая о кошмарных последствиях этого выбора. Ведь, как писал Мандельштам, «если ты мгновенным озабочен, твой жребий страшен и твой дом непрочен». А вот как об этом говорит Одиссей из «Божественной комедии» Данте: «Неужели мы рождены для скотского благополучия и остающуюся нам горсточку вечерних чувств не посвятим дерзанию выйти за Геркулесовы вехи?»

Стремление отказаться от провозвестия осознаваемых идеалов всегда вело искусство к своеобразному тупику. Зачастую к такому отказу вело непонимание тайны эмоционального воздействия искусства.

Уже художники XVIII в. подчеркивали, что произведение искусства обязано передавать то эмоциональное состояние, какое было присуще автору в момент его создания. Писал великий сын Баха К. Ф. Э. Бах: «музыкант никак не может взволновать людей иначе, кроме как будучи сам взволнован, он обязательно должен уметь сам вызывать в себе те аффекты, которые он хотел бы пробудить у своих слушателей». Художники XIX в. развили эту мысль и заявили следующее: произведение искусства вызывает эмоциональное воздействие вообще за счет чего-то неосознаваемого. «Художественное произведение, — говаривал еще Гете, — приводит нас в восторг и в восхищение как раз той своей частью, которая недоступна для сознательного понимания». По существу об этом же говорит вели-

кий живописец Э. Делакруа: «Весь разум мира не мешает стихам быть плохими». Но для художников прошлого создание этой «неосознаваемой части» было уделом таланта и вдохновения, оно не выступало самоцелью. К XX в. художники стали искать в сфере подсознательного уже не только художественные средства, но и идеалы. Этим объясняется увлечение многих из них мистическими переживаниями, спонтанностью собственных реакций (в т. ч. достигаемой с помощью алкоголя и наркотиков) и даже творчеством душевнобольных.

В итоге многие из них поверили: главное, что нужно сделать в творческом процессе, — это «отключить интеллект» (пользуюсь выражением немецкого абстракциониста Р. Гейгера). Поскольку, однако, при отключении интеллекта принципиально невозможно сознательное осмысление сделанного, поскольку такое отключение не ограничивается духовным подвижничеством и религиозной аскезой, то мерой совершенства собственной работы для самого автора может стать лишь степень иступления в момент вдохновения. В этом случае художник верит, что его творчество будет подлинным только при такой высокой самотдаче, которая находится на пределе его возможностей. Знаменитый абстракционист Дж. Поллок, пытаясь бессознательно выразить импульс ускользающего мгновения, разработал технику создания картин с молниеносной быстротой: жидкие быстросохнущие краски наносятся на холст пульверизаторами, пневматическими пистолетами или просто выливаются из продырявленных банок на холст, расстеленный прямо на полу. Поллок не выдержал психического напряжения, сопровождающего такой процесс творчества, и, дойдя в процессе создания «тотальной спонтанной живописи» до невыносимой депрессии, разбился на машине, разогнав ее до фантастической скорости. Но и зритель, видимо, чтобы понять подобные картины, должен дойти до состояния тотальной спонтанности. Зачем?

Опасен и другой путь — путь сугубо рационального построения произведений искусства. Первый абстракционист мира В. В. Кандинский уверял: «Художник скоро будет гордиться тем, что сможет объяснить свои произведения, анализируя их конструкцию (в противоположность чистым импрессионистам, которые гордились тем, что ничего не могли объяснить)». Правда, призыв к рациональному построению картин более соотносим с творчеством других абстракционистов (например, П. Мондриана), чем самого Кандинского. Как ни соблазнителен замысел конструировать произведения искусства в соответствии с рационально понимаемыми универсальными законами природы (в музыкальном авангарде он связан, например, с именами А. Веберна и К. Штокхаузена), он фактически означает создание произведений, сознательно манипули-

рующих эмоциональной сферой зрителя. Однако художник — не ученый и, тем более, не демиург. Он вправе выражать свое мировоззрение, но не должен формулировать законы миропорядка.

Быть художником — значит жить *иной* жизнью, чем большинство людей. Эту мысль своеобразно выразил С. В. Рахманинов: «Я на 85% музыкант, во мне только 15% человека». Такая *инаковость* не бывает безобидной. Когда у К. Моне умерла его молодая жена, художник с ужасом заметил, что его взор автоматически отмечает наложенные смертью изменения цвета на юном лице любимой, — он почувствовал себя узником своих зрительных ощущений, животным, безостановочно вращающим мельничный жернов. (Сравните у А. Блока: «Ведь я — сочинитель, человек, называющий все по имени, отнимающий аромат у живого цветка».) Как заметил С. Батлер, «всякий великий портрет всегда в большей мере портрет самого живописца, нежели его модели».

Банально и точно: искусство требует жертв. Художник подчиняет себя и свою жизнь иным законам, чем другие люди. При этом он вынужден не всегда безобидно для своего здоровья расходовать свой эмоциональный потенциал. Но эта же самоотдача зачастую позволяет творить в самых тяжелых жизненных обстоятельствах. Замечательный петербургский певец романсов В. Агафонов (при жизни мало кому известный) был поставлен врачами перед страшным выбором: петь один год и умереть или немедленно сделать операцию, долго жить, но уже больше никогда не петь. Агафонов выбрал год пения... У А. Райкина — сердечный приступ. «Скорая помощь» везет артиста в больницу мимо театра, где он должен был выступать. Райкин не выдерживает и просит ошеломленного врача: «Подождите меня минут двадцать на улице. Я выступлю и тут же вернусь, даю вам слово». Стареющий, больной, скрюченный ревматизмом О. Ренуар не мог рисовать своими беспомощными парализованными пальцами, но при этом благодарил судьбу, что может продолжать работать, привязав к руке кисть. Конечно, не каждый художник, даже признанный великим, способен на подвиг. Дж. Россини, сочинивший в 24 года за 19–20 дней «Севильского цирюльника», к 33 годам создавший уже почти сорок опер, *за последующую большую часть своей жизни не написал ни одной оперы, да и иную музыку сочинял крайне редко*. Его личная незаурядность и талант всегда восхищали современников, однако о его лености ходили анекдоты (впрочем, так ли уж ленив человек, который написал столько опер?). А как много талантливых художников не выдерживали своей избранности: выслуживались перед сильными мира сего, или спились, или в припадке отчаяния покончили с собой!

И все же подлинное Высокое Искусство всегда учит духовному подвижничеству. Самое главное художественное произведение, которое создает художник, — его жизнь. Художники строят свою жизнь по иным законам, чем другие люди. Великие художники (как, впрочем, и великие ученые) — всегда цельные натуры. Биография художника должна быть адекватна его творчеству. Вот, например, пайщик театра «Глобус», чья могила считается могилой Шекспира, кажется не соразмерным творчеству величайшего драматурга — не имеющий образования и имеющий неграмотную дочь плохой актер, сутяжник и ростовщик не вписывается в образ поэта-гуманиста. Потому не так уж удивительно, что уже более трех сотен лет обсуждается, *кто же на самом деле был автором шекспировских пьес*, а М. Твен даже назвал Шекспира самым знаменитым человеком из тех, кто никогда не существовал. Пример цельной биографии — М. Лермонтов. В шалости и мальчишестве он проявлял творческий порыв, который позволял ему как отважно командовать лихим батальоном, так и присесть на ручку кресла в кабинете редактора А. А. Краевского и как бы невзначай сочинить «И скучно, и грустно, и некому руку подать...»; прославить Демона в *православной* стране, написать (и издать в 1837 г. в «самиздате»!) великие обличительные строки, завершающие «На смерть поэта» (их полезно и сегодня читать правителям России), и после этого глупо умереть совсем юным на горе Машук от пули не умеющего стрелять человека, который, к тому же, считал Лермонтова своим лучшим другом... Можно лишь горевать о ранней смерти столь невероятно одаренного человека, но его жизнь — это жизнь по избранной им самим судьбе!

Отказ художников от идеалов невозможен ни в творчестве, ни в жизни. Даже если отречение от идеалов провозглашается, оно все равно ведет к построению идеала, правда, такого, которому отказано в праве на существование. Т. Адорно так характеризует работы А. Шенберга 1910–20-х гг.: «Всю темноту и вину мира новая музыка взяла на себя. Все ее счастье в том, чтобы познать несчастье; вся ее красота в том, чтобы отказаться от видимости красоты». Эта характеристика, на мой взгляд, не совсем справедлива по отношению к Шенбергу. Но показывает возможную цену игры с идеалами.

Искусство XX в. наряду с высочайшими достижениями породило «полезные» суррогаты, призванные напрямую вызывать у зрителей необходимые из коммерческих соображений эмоциональные реакции и при этом еще зачастую отключать у них интеллект: поп-музыку, евродизайн, голливудские фильмы (как жанр, плавно переходящий в телесериалы), политическое имиджмейкерство и рекламные клипы. А впереди грозно встают в очередь за технологическими достижениями мастеров искусств

компьютерные игры, компьютерная графика и прочие грядущие компьютерные манипуляции сознанием.

О. Уайльд эпатировал широкую публику, утверждая, что всякое искусство совершенно бесполезно. В какой-то мере он был прав — художественный текст сам по себе не имеет никакой прагматической ценности. Однако Высокое Искусство именно благодаря своей кажущейся бесполезности побуждает человека к проявлению спонтанной творческой активности. Оно прогнозирует будущее и, тем самым, влияет на то, каким это будущее станет. Оно формирует у своих поклонников творческие способности, а также уважение к чужому мнению, к воображению, к мечте, к идеалу. О. Уайльд, тем самым, оказался более прав, чем сам думал. Искусство как способ создания художественных текстов **должно быть бесполезно**. И все же именно в силу своей непрагматичности оно является самым полезным феноменом человеческой культуры. Поэтому же, к сожалению (и вопреки Уайльду), находки в искусстве можно использовать в качестве информационного наркотика ради достижения корыстных или иных практически внятных, а потому и опасных целей.

Творец не вправе продавать свое вдохновение — это чаще всего плохо оценивается историей. Он не может и до конца рационально выстроить свою работу, а потому всегда полон сомнений в полученном результате. Гении в искусстве не только (и даже не столько) создатели эмоционально насыщенных переживаний. Художник — реальный гуру как современников, так и следующих поколений. Конечно, он не может породить идеалы, которых нет у его читателей и слушателей, — идеалы каждый человек создает и выбирает сам. Но художник способен своими произведениями возродить, восстановить у зрителей обесцененные ими ранее идеалы. (Люди, как мы помним, обедняют себя, сглаживая многие из накопленных жизнью когнитивных диссонансов путем обесценивания самых высших своих ценностей). И когда созданный художником шедевр возвращает зрителю утраченную ранее мечту и доставляет при этом непосредственную эмоциональную радость, вот тогда и возникает подлинный катарсис.

Комментарий

Психологический смысл искусства

(Размышление М. В. Иванова о трактате В. М. Аллахвердова «Психология искусства», а также об искусстве и психологии)

Объяснение с читателем

Жанр моего труда редко встречается в наше время, и хотя имеет некоторые выгоды, но связан с немалым риском. Выгода очевидна: можно сравнительно безопасно критиковать трактат, в котором уже ничего не прибавится к сказанному, а значит, не будет и возражений. (Впрочем, я был бы рад, если бы В. М. Аллахвердов как-то отреагировал на мою позицию.) Риск же связан с попыткой высказать позитивную идею, которую тут же начнут сравнивать с главными идеями трактата — идеями мощными и оригинальными. Если бы я свел свою задачу к комментированию, можно было бы не беспокоиться об изложении своих взглядов. «Вторичность» комментария (текста о тексте) служит охранной грамотой для любого буквалиста-толкователя. Но трактат В. М. Аллахвердова вызвал меня на размышления, которые не ограничиваются тем материалом, что затронут в этом необычном труде. И я рад возможности высказаться о столь важных для меня проблемах психологии искусства.

Когда-то Макиавелли написал свое «Рассуждение на первую декаду Тита Ливия». Между авторами пролегла эпоха в полтора тысячелетия. Я же свое «Размышление» обращаю к не просто своему современнику, соотечественнику и сверстнику, но к человеку, которого глубоко уважаю и благодарю за многолетнюю неизменную дружбу, так украшающую мою жизнь. Когда мы в 1969 г. познакомились, я был студентом-филологом, а Виктор Михайлович студентом-психологом. И первой книгой, которую я попросил у него почитать, была «Психология искусства» Л. С. Выготского. С нее началась наша предметная дискуссия на необъятных полях психологии и искусства. Примечательно, что Лев Семенович Выготский получил филологическое образование, но во всем блеске проявил свое дарование в психологии. Поэтому неудивительно, что его книга была психологическим истолкованием литературы. Видимо, для Виктора Михайловича труд Выготского открывал путь от психологии к литературе. Для меня же, несомненно, — от литературы к психологии.

Какие же цели ставлю я перед собой? Во-первых, вернуть уважаемого читателя к аллахвердовскому трактату, пригласив пересмотреть или перечитать его с учетом того, как оригинальные идеи трактата видятся «извне», сторонним взглядом. В. М. Аллахвердов — автор фундаментальных трудов по теоретической психологии. Поэтому я постараюсь раскрыть и те его идеи, которые слишком бегло изложены в трактате, а заслуживают большего внимания. Во-вторых, я хочу коснуться спорных вопросов, пригласив читателя к размышлению о них. В-третьих, продолжить разработку тех проблем психологии искусства, которые рассматриваются В. М. Аллахвердовым на слишком абстрактном уровне: например, логику познавательных процессов проинтерпретировать в контексте социальной психологии и психологии личности. И в-четвертых, предложить свое понимание психологического смысла искусства.

Моя концепция отличается от концепции В. М. Аллахвердова, но не враждебна ей и была бы значительно беднее, если бы я не читал его книг и не слышал его «живого слова» — в наших беседах и его выступлениях.

В парадоксах искусства

К счастью, уважаемый читатель прочел не только первую главу трактата, но весь текст. Поэтому можно судить о манере изложения В. М. Аллахвердова с некоторого безопасного расстояния. И в книгах, и на лекциях В. М. Аллахвердов начинает с того, что обращается к тем фактам и событиям, понимание которых кажется аудитории само собой разумеющимся. И вдруг — чуть ли не в каждом пункте рассуждений — оказывается, что все нужно осмыслить строго наоборот или в совершенно неожиданном ракурсе. Завлекательно чрезвычайно! Но возможно и появление такого состояния, которое возникает у человека, впервые испытавшего невесомость: пол поехал под ногами, где верх, где низ — неизвестно, мир не мир, я не я... Общепринятые утверждения опрокидываются меткими опровержениями, примеры сыплются как из рога изобилия. Изумленный читатель или слушатель чувствует себя огорошенным, ошеломленным, чуть ли не стертým в порошок. Привычные идеи меркнут, сгущаясь в тьму предрассудков. И только тогда, когда кажется, что восторжествовал адский мрак заблуждений и «в поле не видно ни зги», рассказчик бросает первый луч надежды. Даже как-то не верится, что этот мягкий, деликатный, терпимый в общении человек склонен к духовной «шоковой терапии». Но это так, сам пережил и сам был свидетелем. У меня не один раз всплывало в уме сравнение Аллахвердова с великим шахматистом М. Талем. Этот уживчивый, мирный, доброжелательный джентльмен за шахматной доской превращался в яростный вулкан нескончаемых головоломных комбинаций, блеск которых не тускнеет от того, что многие из них получили опровержение впоследствии.

Уже с первых страниц трактата читатель начинает понимать, что перед ним не тихая заводь искусствоведческих грез, а водопады, пороги и водовороты потока бескомпромиссного познания. Трудно с таким автором разойтись с миром. Не хочется, чтобы этот поток подхватил тебя как щепку. Еще меньше хочется остаться на берегу. Нужно с благодарностью принимать вызов и, укрепив сердце мужеством, твердой походкой вступать в пенящиеся струи дискуссии.

Тон В. М. Аллахвердова так искренен, а убежденность так велика, что по первости приведенные факты кажутся бесспорными. Но если читатель слегка переведет дыхание, то заметит, что не все столь гладко. Например, история Моцарта и Сальери в изложении Аллахвердова выглядит столь беспорочной для итальянца, что если уж и рассуждать о мотивах отравления, то разве что приписывая их автору «Волшебной флейты». Ибо у Сальери было все в порядке, даже еще лучше, а жизнь Моцарта была мучительной и многотрудной.

Если говорить об установлении истины в юридическом аспекте, то история смерти Моцарта, видимо, никогда не будет прояснена. Установить отравление можно только биохимическим анализом, а все прочее — лишь подозрения. Тело же Моцарта упокоилось в общей могиле венского кладбища, причем и ее расположение достоверно не определено. Так что достаточно презумпции невиновности, чтобы не тревожить осуждением и бранные останки Сальери, и память о нем. Но история эта темная, в ней концы не сходятся с концами, а тревожные и недоуменные вопросы порождает она до сих пор. Официальная легенда смерти и похорон Моцарта явно недостоверна. Утверждалось, что великого композитора похоронили в общей могиле, потому что свирепствовала эпидемия; в день похорон была дурная погода, жена покойного болела, поэтому только Антонио Сальери сопровождал гроб на кладбище и был свидетелем захоронения. Но сохранились записи венских синоптиков, бесспорно подтверждающих, что погода в день погребения Моцарта была солнечной. Известно, что жена Моцарта чуть ли не танцевала на приеме через несколько дней после смерти мужа. Но даже если бы и эти факты не опровергали официальную версию, можно задать несколько вопросов. Сальери пережил Моцарта больше чем на три десятилетия. Слава Моцарта была уже безграничной. Неужели у Сальери так ослабела память, что он не мог указать даже место общей могилы, в которую при нем одном опускали покойного? Или не хотел? Да, Бетховен был учеником Сальери. Мало кто мог бы обвинить Бетховена в неблагодарности. А ведь он считал-таки своего учителя причастным к смерти Моцарта. Наконец, не нужно сбрасывать со счета и поступок Пушкина. Он написал свою знаменитую ма-

ленькую трагедию тогда, когда не прошло и десяти (!) лет со смерти Сальери. Пушкин писал о своем современнике. И такое тяжкое нравственное обвинение едва ли мог оправдать свободой художественного вымысла. Слишком часто Пушкин сам становился жертвой клеветы. Но смерть Сальери — придворного капельмейстера — и связанные с ней темные слухи (якобы признание в убийстве на исповеди) стали вопросом политическим. Ведь в данной ситуации оказывалось, что высший «музыкальный чин» умертвил гения, принадлежащего всему человечеству, и тем самым замарал императорскую мантию. Ясно, что венские власти должны были всеми силами потушить разгорающийся пожар подозрений. Пушкин был знаком (лично, близко, дружески) с Луи Финкельмоном — австрийским послом в Петербурге, полномочным министром, впоследствии министром иностранных дел Австрии. А потому все факты поэт мог получить «из первых рук». Довод это, конечно, косвенный, но серьезный. Я не представляю себе, чтобы Пушкин, впад в художественный раж, не имея твердой уверенности, не только совершил безнравственный поступок (ложное обвинение современника), но и сам же обесценил свое произведение и себя тем, что в текст трагедии поместил слова «Гений и злодейство — две вещи несовместные», причем слова ключевые.

Я прекрасно понимаю, что В. М. Аллахвердов мог найти контраргументы к сказанному мной, и дискуссия продолжилась бы дальше. Но столь однозначного подхода к пушкинской трагедии все-таки не получилось бы. И вдумчивый читатель, обращаясь к фактам трактата, найдет много таких, о которых можно поспорить с автором. И тогда они из сногшибательных превратятся в располагающие к критическому размышлению. Я, пожалуй, в дальнейшем не буду касаться фактической стороны трактата (за редкими исключениями). Да и В. М. Аллахвердов не принадлежит к тем людям, которые до изнеможения отстаивают абсолютную правоту каждого приведенного факта. В конце концов, пример есть пример. Истина же заключена больше в идеях, чем в фактах. Но об одном случае скажу сразу. Я не разделяю мнения В. М. Аллахвердова, что Михаил Илларионович Кутузов был лишь коварным картежником, испытывающим трепет перед императором Франции. Как-то мне не верится, что великую национальную войну (и с блестящим противником) можно выиграть с перепугу. Во всяком случае, и в «Моцарте и Сальери», и в «Войне и мире» я вижу больше познавательных ценностей, чем им отводится в трактате.

Впрочем, значительно интереснее рассмотреть теоретические вопросы. Первый парадокс искусства В. М. Аллахвердов связывает с содержательным аспектом искусства, отвергая тезис, что искусство — учебник жизни и могучее средство познания мира. Аргумент: слишком много в

искусстве несуразностей (алогичности, фактической неточности, вымысла, неправдоподобия). Вывод: искусство — не лучший способ постижения мира. Мне кажется, что опровержение основного тезиса невозможно с применением подобного аргумента. Если, конечно, рассматривать искусство в ряду таких прагматических текстов, как судебный протокол, историческая запись или долговая расписка, то содержательные «вольности» художественных изображений будут весьма заметны. И проблема не в том, что деловая письменность абсолютно истинна — лжи, вымысла или предрассудков в ней вполне достаточно. Но они и признаются именно пороками, снижающими ценность практического документа. Искусство же «несуразица» скорее делает более привлекательным. Но позволю себе спросить: а что больше искусства служит познанию мира, если искусство поставить в ряд соизмеримых явлений — здравый смысл? религия? По первости можно предложить, что наука. Но если бы уважаемый читатель обратился к трудам В. М. Аллахвердова по методологии науки (трудам замечательным, достойным всякого внимания), то почувствовал бы то же самое головокружение, вызванное опровержением привычных взглядов на деятельность ученого ума, и столкнулся бы с утверждением, что наука — всего лишь карикатура на действительность. (Кстати, здесь употреблена метафора с использованием жанра искусства). Наука также представлена как вместилище «несуразностей» (разумеется, с точки зрения здравого смысла): она обязательно ошибается, использует в своем категориальном аппарате заведомо невозможные в жизни объекты (абсолютно черное тело, не имеющая измерений точка, предел — до которого не дойдешь по определению и т. п.).

Я полагаю, что лучше смириться с тем, что «несуразности» в каждом виде познания свои, равно как и свои сильные стороны: здравый смысл опирается на эмпиричность, наука — на логичность, искусство — на целостное видение.

Коренная особенность искусства «лежит на поверхности», если рассмотреть его в оппозиции «искусство-действительность». Искусство здесь выступает как НЕреальность. Попытка доказать обратное только укрепляет искусство как сферу «инобытия» (за чертой прямой выгоды, практичности, фактической достоверности, печальной необходимости и т. п.). Когда хотят похвалить искусство, то часто используют аргумент: «прямо как в жизни». Уже в Древней Греции повествовали о живописце, который так умело нарисовал ягоды, что птицы слетелись их клевать. Знаменательна сама полемика по вопросу, какую надпись нужно было бы сделать на могиле южноамериканского расиста, застрелившего в театре актера, исполнявшего роль Отелло. Лучшим или худшим зрителем достоин име-

новаться этот «спаситель» Дездемоны? Но победа абсолютной «фотографичности» всегда означала тупик. Ни один из крупных русских пейзажистов не пошел по пути Шишкина. Требования «правдоподобия» европейских классицистов воспринимались как догмы, дискредитирующие сами себя. Например, правило единства места и времени в драме (действие длится не более суток и протекает в одном и том же пространстве) в глазах романтиков обеспечивало не верность реальности, а развертывание событий вне пространства и времени. Вот чем обернулась попытка обеспечить публику чувством реальности присутствия. Кстати, еще в XVIII во Франции кресла наиболее значительных зрителей размещались прямо на сцене. И когда Вольтер попытался в своей трагедии воскресить шекспировские традиции и вывел на сцену привидение, то вместо ужаса от встречи с загробным миром публика испытала страдание другого рода: пришлось ей перемещаться на сцене с возгласами: «Расступитесь! Идет привидение!»

Прав был Ю. М. Лотман, когда утверждал, что уподобления в искусстве — явление вторичное. Первично расподобление. Сперва предмет выводится из зоны практического употребления, наделяется той мерой условности, что гарантированно избавляет реципиента (слушателя, зрителя, читателя) от искушения извлечь прямую пользу (съесть, избежать, отправиться отыскивать клад и т. п.). И только затем начинается «приближение» к жизни. Привыкание к известной с детства условности приводит к ее выпадению из внимания, а усовершенствование в зоне похожести воспринимается как почти полное слияние с реальностью.

Но и процесс уподобления не является единственным. Столь же последовательно в истории действует и процесс расподобления. Например, древнегреческие статуи были раскрашенными и их даже облекали в тканые одежды. Одноцветность скульптуры закрепилась намного позднее, и едва ли статую в будущем вновь будут «оживлять» многоцветьем.

Условность является столь фундаментальным признаком искусства, что есть все основания считать значимым именно его «нереальность». Психологически же эту «нереальность» можно объяснить прежде всего тем, что она обеспечивает сознанию эффективность его проверочной деятельности, направленной на реальность окружающего мира. Выходит за границы фактической реальности содержание сновидений, фантазий, галлюцинаций, бреда... Для атеиста религиозное содержание не имеет статуса реальности. Впрочем, и для верующего истинно и реально содержание лишь его веры, а остальные верования сдвигаются в сферу вымысла. Искусство не случайно является родственником этих «видений». Но оно в отличие от бреда или сновидения прямо постулирует условность своего содержания, а фантазии противопоставляется как результат на-

диндивидуальной, социальной коммуникации. И в культуре искусство предстает как наиболее достоверный полюс нереального, наиболее оформленный, общепринятый, а значит — социально контролируемый. Младенец сразу после рождения, т. е. тогда, когда только начинает формировать картину реальности, чередует состояние сна и бодрствования значительно чаще, чем взрослый. Социализация ребенка происходит как все более отчетливая поляризация в переживании реальных событий и фантазирования. Овладев речью, ребенок начинает понимать юмористический смысл «перевертышей» («Ехала деревня мимо мужика, / Вдруг из-под собаки лают ворота»), а чуть позднее чувствовать парадоксальное утверждение реальности через двойное отрицание как удивление именно этой реальностью, в которой не реализовалась фантазия. (Таков замысел английской песенки, которая в переводе Маршака звучит так: «Даю вам честное слово, / Вчера в половине шестого / Я видел двух свинок / Без шляп и ботинок. / Даю вам честное слово»).

Парадоксальными представляются В. М. Аллахвердову и два критерия искусства: внешний и внутренний. Первый нужен для различения искусства и неискусства, второй — для определения степени художественного совершенства. В. Аллахвердов собственно и посвящает свой трактат психологическому обоснованию этого внешнего критерия. Его обсуждение впереди. Но хочется указать на один неожиданный аспект: граница искусства и неискусства исторически подвижна. То, что в момент создания имело сугубо практическое значение и не считалось художественным произведением, со временем переходило из своей «родной» области во владения искусства. Это и юридические тексты (античные судебные речи) и политические выступления (тех же древних греков и римлян перед гражданами), и летописи («Повесть временных лет»), и педагогические трактаты («Поучение Владимира Мономаха»), и переписка (Абеляра и Элоизы) и многое, многое другое. На одной современной карикатуре мы увидим двух древнегреческих женщин. Одна из них разбила глиняную вазу и заломила руки от горя. Вторая успокаивает неосторожную: «Ничего страшного. Через две тысячи лет археологи раскопают обломки, склеят и получат шедевр». Действительно, едва ли современный владелец античной амфоры будет ее пользоваться в быту.

Мне представляется, что искусство (помимо всего прочего) является благородным прибежищем тех явлений культуры, которые отжили свой век как практически необходимые. Искусство — это рай умерших инструментов. То, что оказалось неэффективным, неточным, малопродуктивным, вытесняется из производственной и социальной технологии и в основном гибнет. Но если предмет в силу своей уникальности (редкий

или искусный экземпляр) способен сохранять особое содержание, метку ушедшего времени, ставший экзотическим замысел автора, — этот предмет приобщается к вечности через превращение в произведение искусства. Именно поэтому многие научные тексты не падают в прах при появлении более убедительных теорий. Так постепенно «Курс лекций по русской истории» В. О. Ключевского или «Лекции по психоанализу» З. Фрейда из практических руководств для историков и психологов превращаются в увлекательные романы: один — о трепетном прошлом России, другой — о запутанном лабиринте душевной жизни. Пусть трактат В. М. Аллахвердова как можно дольше живет в рамках научных дискуссий по психологии как великолепная теоретическая конструкция. Но у меня есть все основания считать, что и в будущем при смене научной парадигмы этот труд сохранится на Елисейских полях искусства.

Теперь стоит сказать несколько слов о внутреннем критерии искусства (о степени талантливости произведения). Внешний критерий, конечно же, является важнейшим: каким способом мы определяем искусство как таковое, таким же мы можем выяснить и меру его выраженности в конкретном произведении. Но и здесь приложим исторический подход. До эпохи Возрождения в основе оценки искусства лежал критерий «правильное — неправильное». Существовал принятый в группе эталон красоты и в соответствии с ним «измерялось» любое художественное явление. Классический подход (в том числе и классицистический) зиждется на принципе «образца» (к ним относятся поэмы Гомера, античный архитектурный ордер). «Копьеносец» афинского скульптора Поликлета имел и второе название: «Канон».

Начиная с Канта, разрабатывается теория гения, который сам диктует законы искусству. И в произведении мерой совершенства уже оказывается полнота выражения уникальности художника, неповторимости его видения мира. Это романтический подход. Каждый из двух подходов имеет и силу, и слабость. В первом варианте (классическом) мы добиваемся большей ясности, определенности и даже педагогической выверенности. Но зато он располагает к мелочной перепалке бухгалтеров от искусства, критиков — буквovedов и к повышенной опеке «идейного искусства» со стороны государства. Второй (романтический) вариант высокочувствителен к индивидуальному, оригинальному, интимно-личному; но зато чреват заумностью, мистической зыбкостью, смакованием безобразного и существует в атмосфере саморекламности и божьих скандалов.

Лабиринт формы и содержания

Строго научный подход в психологии, кажется, располагает к принятию классических критериев искусства (как более объективных). Но В. М. Аллахвердов во второй главе весьма убедительно показывает, что прямое воздействие художественной формы едва ли может быть признано как исходная позиция психологии искусства.

Современное искусствознание все дальше отходит от тезиса, что художественное совершенство состоит в гармонии формы и содержания. Во-первых, трудно вразумительно определить эти два понятия. Во-вторых же, этот тезис неизбежно порождает своеобразный «смысловый гвоздь»: признается, что к некому формальному образованию «прибит» обязательный смысл. Звук «л» располагает к мягкости и нежности, золотое сечение предполагает выделение на полотне картины важнейших для восприятия фрагментов. Экспериментальное опровержение этих утверждений не заставило себя ждать. Например, такое — забавное. Приехавший в 1830-е гг. в Петербург итальянец-импровизатор утверждал, что может определить значение слова по звукам, даже не зная языка. Русским гастролер не владел и поэтому так высказался о слове, предложенном князем П. А. Вяземским: взывающее к любви, лирическое, нежное, эфирно-воздушное, неземное. А слово это было «телятина».

Но может быть, тогда успешнее пойдет анализ произведения, если противопоставить форму и содержание? В третьей главе В. М. Аллахвердов обращается к книге Л. С. Выготского «Психология искусства» — самого известного научного исследования в той области, которая и обозначена в заглавии. Мне уже приходилось высказывать свою научную позицию по поводу этого выдающегося труда (М. В. Иванов. Судьба русского сентиментализма. СПб., 1996. С. 152-163), но в историко-культурном аспекте. Здесь же стоит остановиться на собственно психологических проблемах концепции Л. С. Выготского, и особенно в приложении к анализу «Легкого дыхания» Бунина.

Анализ «Легкого дыхания» — лучшие страницы «Психологии искусства» Выготского. Я далек от того, чтобы согласиться с выводами автора, но само это несогласие опирается на вдохновляющую память, которая вновь возвращает меня к первому прочтению захватывающего трактата Выготского. Ученый попытался ответить на вопрос: почему при обилии печальных и прозаических подробностях жизни и смерти юной гимназистки у читателя возникает светлое чувство? Используя новейшие для того времени (1923-1924 гг.) методы литературоведческого анализа, Выготский на очень высоком профессиональном уровне интерпретирует бунин-

ский рассказ. И выражения, которые мог бы высказать современный ученый, во многом основаны на тех семиотических идеях, порождению которых мы обязаны именно Выготскому — но Выготскому последнего десятилетия жизни (Лев Семенович скончался в 1934 г.)

Основная идея Выготского такова: Бунин берет некий, в основном малопривлекательный жизненный материал, но с помощью специальных художественных средств ослабляет источники тяжелых чувств и усиливает радостные и красивые моменты. Самым мощным средством такого «осветления» событий является перестановка эпизодов на хронологической оси. Возникает какая-то волнообразная гармония, при которой «темные» факты меняются «светлыми» так, что побеждает красота. Кроме того, о «плохом» говорится вкратце, вскользь, в тех местах, которые ускользают от внимания (в придаточных предложениях, в уточняющих оборотах и т. п.). Все эти наблюдения Выготского бесспорны и убедительны. Но вот дальше простирается «земля незнаемая» — поле для аргументов и возражений.

Выготский утверждал, что главный художественный эффект производится так: «форма» уничтожает «материал». «Материал» — это не зависящая ни от кого реальность (событие, факты) и их общепринятое (и правильное!) понимание. «Форма» же так рекомбинирует этот «материал», что создается убедительная иллюзия, заменяющая жизнь. В рассказах Бунина беспросветно мрачная, пустая, нравственно «гнилая» жизнь переплавляется в выдумку об умирающем «легком дыхании».

Я многократно проводил эксперимент, который своеобразно подтверждал позицию Выготского. Студентам (3–4 человека) читался вслух рассказ «Легкое дыхание». Затем 4–5 студентов, не слушавших текста и не знакомых с бунинским текстом, просили стать судьями, которым нужно было бы вынести приговор по делу, суть которого изложат «свидетели» (те, кто слушал рассказ) и ответят на вопросы «трибунала». Рассказ просили воспринимать как последовательно описанную реальность. Решающее большинство «свидетельских показаний» и «приговоров» носило обличительный по отношению к героине характер. Красивая гимназистка — Оля Мещерская — по легкомыслию из-за нравственной неустойчивости вступила в половую связь со «стариком» (56-летним Малютиным), затем, затуманив голову некрасивому и плебейскому офицеру, совратила его, а потом грубо заявила ему о разрыве с ним, дав прочитать отрывок из своего дневника, где говорилось о ее эротических отношениях с Малютиным. Оскорбленный офицер в ответ застрелил Олю, несколько перестаравшись в защите своей чести. Такая интерпретация вполне соответствует анализу «житейской мути», которая представлена Выготским как «материал».

Но дальше следовало несколько вопросов к «свидетелям» со стороны ведущего игру. И они ставили всех в тупик. Зачем Оля дала читать свой дневник офицеру? Чтобы добиться разрыва? Но она вообще могла в любой момент перестать с ним встречаться, а офицер находился настолько ниже ее на социальной лестнице, что у него практически не было шансов увидеть Олю. Может быть, она хотела сделать разрыв более болезненным и унижительным? Но тогда зачем она дала ему прочесть повествование о своей ошибке, неудаче, о том, что вызывает у нее глубокое разочарование и сожаление? Не собиралась же она величаться таким своим поступком, после которого не хотелось жить? Добро бы Оля писала о том, как она в альковных забавах с Малютиным насмеялась над бедным офицеришкой, который серьезно верит в любовь, разыгранную ей.

Свидетели в ответ прямо ссылались на слова офицера: «что Мещерская завлекла его, была с ним в связи, поклялась быть его женой, а на вокзале, в день убийства, провожая его в Новочеркасск, вдруг сказала ему, что она и не думала никогда любить его, что все эти разговоры о браке — одно ее издевательство над ним, и дала ему прочесть ту страничку своего дневника, где говорилось о Милютине». Ведь нет никаких оснований считать, что офицер неискренен.

Если бы речь шла об архаическом произведении, то не было бы и проблемы: раз сказано, значит, так и было, — причем не важно, кто сказал. А в повествовании современного типа как раз и встает вопрос о точке зрения и установке. Пересказывая текст, человек может его исказить, даже не подозревая об этом. Мы запоминаем не сказанные слова, а вложенный в них смысл. А смысл устанавливается в процессе интерпретации. Офицер искренне *так* интерпретировал слова Оли. Но каковы основания считать, что она сказала именно так и именно с таким смыслом? Изложенное офицером — это перевод сообщения на «языке» Оли в текст на «языке» офицера.

Дело в том, что события «Легкого дыхания» рассказаны на разных «языках». На «языке» сплетен Оля ветрена и чуть не довела до самоубийства гимназиста Шеншина. На «языке» завистливой начальницы гимназии Оля «важничает», разыгрывая светскую львицу, разоряя родителей нарядами, нося женскую прическу, будучи еще только гимназисткой. На «языке» ловеласа Малютина Оля — современная Гретхен, которая своей милой невинностью разжигает новоявленного Фауста и готова получить урок светской нежности и альковной эротики. А офицер же все объясняет «языком» жестокого романа о «неверной деве» (в духе «Черной шали» Пушкина — кстати, очень популярной в мещанской среде).

Чтобы показать условность этих «языков», Бунин вводит своеобразную реальность, то есть события, в которых была представлена не «пере-

сказами», а прямым текстом: это разговор с начальницей, запись в дневнике и беседа с Субботиной о легком дыхании. И все эти эпизоды не могут быть осмыслены с применением перечисленных «языков». Лирическая исповедальность и страдание, сквозящие в дневниковой записи, отвергают язык салонно-эротической игры Малютина. Тонкость, нюансированность и серьезность этой записи противостоят контрастной, упрощенной и унижающей манере речи, которую офицер приписал Оле (здесь уж точно можно говорить, что каждый судит в меру своей испорченности). Слова Оли о легком дыхании говорят о внутренней свободе человека и ничем не связаны с манипуляцией другими, с жестокостью и капризностью светской львицы. «Форма» (то есть создание парадоксальной ситуации многоязычия) нужна не для уничтожения «материала», а для развенчания его очевидности, легкодоступности в понимании. «Умные эмоции» искусства потому и умны, что преодолевают поверхностные приговоры «с первого взгляда», помогают создать тот «язык» данного текста, который адекватен изображенным событиям. Криминальный детектив показывает разность «умственных потенциалов» доктора Ватсона и Шерлока Холмса. Проза же нового времени стремится превратить читателя из Ватсона в Холмса, научить читателя расхожий «язык» превращать в умный. Искусство нового времени в целом может быть названо духовным детективом. И, может быть, важнейшей загадкой, которую вечно приходится разгадывать, является сам человек — и прежде всего читатель. Как писал Лермонтов в «Герое нашего времени», «история души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не полезнее истории целого народа, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собой».

В воздухе в колбе и зеленых бакенбардах

Следующие две главы трактата В. М. Аллахвердова («Взгляд со стороны теоретической психологии» и «Работа сознания с противоречиями») является интеллектуальным ядром всей работы. Именно эти две части требуют внимательного чтения и перечитывания, потому что содержат в себе новую теорию сознания и ее применение к психологии искусства. Две книги В. М. Аллахвердова («Опыт теоретической психологии», СПб., 1993; «Сознание как парадокс», СПб., 2000), по моему убеждению, являются выдающимся вкладом в теорию познавательных процессов. И они содержат концептуальную базу, необходимую для понимания трактата о психологии искусства.

Я постараюсь изложить суть теории В. М. Аллахвердова в меру своего понимания, будучи не только свидетелем ее рождения, но и даже испытуемым в экспериментах, послуживших почвой для ее формирования и уточ-

нения. В. М. Аллахвердов постарался разобраться в одной неожиданной, как он любит говорить, головоломке. Испытуемым читали довольно длинные ряды чисел, а затем просили их воспроизвести. Конечно, вспоминались не все числа. Но вот что удивительно. Если пропущенное в воспроизведении число присутствовало в следующем ряду, оно также не воспроизводилось с большой долей вероятности. А вот если в следующем ряду не вспомненное ранее число отсутствовало, вот тогда оно всплывало в памяти также с большой долей вероятности. Если я, вспоминая числа первого ряда, пропустил, скажем, число 35, то и прослушав второй ряд, включающий число 35, пропущу его также. А вот если во втором ряду 35 не было названо, то я уже ошибусь в том, что его назову. Наблюдается своеобразное упорство в невоспроизведении однажды пропущенного и во вспоминании «не к месту».

Приравняв вспомненное к фигуре, а не вспомненное к фону, В. М. Аллахвердов предложил концепцию, которая расширяла границы применения знаменитого правила гештальтистов: фигура обладает последствием, потому что и в дальнейшем (даже предъявленная частично) воспринимается как фигура. В. М. Аллахвердов доказал, что последствием обладает и фон. После чего можно было сформулировать и важную закономерность: все отвергнутое сознанием имеет тенденцию отвергаться и впоследствии. Наша жизнь представляет процесс постоянного выбора, когда из множества вариантов предпочитается один. Значит, выбрав его, сознание прочно похоронило остальные варианты в бессознательном. Этих вариантов для сознания не существует.

Далее В. М. Аллахвердов, опираясь на огромный экспериментальный материал, выдвигает утверждение: сознание может работать только с изменяющимся объектом. Неизменный же выпадает из сознания: тиканье часов замолкает, упорное повторение одного и того же слова приводит к утрате смысла этого слова, картинка перестает восприниматься при ее разглядывании неподвижным взглядом. Находящееся в поле сознания все время должно модифицироваться (вибрировать, переворачиваться, повторяться, переосмысляться и т. п.). Попавшее же в зону бессознательного неизменное в силу этого теряет шанс попасть в сознание. А если вытеснен полезный или важный факт, фрагмент действительности или метод решения проблемы? Как его «извлечь из праха»? Есть только один способ: лишить этот элемент содержания (когницию) пометки негативного выбора.

Про Лавуазье рассказывают такой анекдот. Однажды этот великий ученый закупил в Германии химические сосуды и был остановлен на границе с Францией таможенниками. Вывозить такую продукцию беспошлинно нельзя. А пошлина огромная, разорительная! На одной таможене

не пропустили, на другой — также. А денег у Лавуазье нет. Тогда он на третьей таможне сказал, что перевозит во Францию немецкий воздух в запечатанных сосудах, предварительно вставив в них пробки. Немецкий воздух пошлиной не облагался и беспрепятственно «пересек» границу вместе со своим вместилищем.

Если провести аналогию между действием таможни и сознания, то элементы распределяются так. Таможня — это цензура на границе сознания и бессознательного. Сосуды помечены негативным выбором: их нельзя перевозить. Обмануть цензуру, т. е. пересечь границу, можно только изменив смысл ситуации. Первоначально сосуды — знак, а воздух в них — фон. Переобозначив ситуацию (изменив контекст), мы снимаем с сосудов маркер негативного выбора. Мало того, превращаем в позитивный: можно перевозить, разрешено осознать. Случай с Лавуазье напоминает чудо превращения молодой женщины в старуху на знаменитой двусмысленной картинке В. Хилла, с легкой руки психолога Боринга получившей название «Жена или теща».

При такой теории взаимодействия сознательного и бессознательно В. М. Аллахвердов в состоянии дать в рамках единой метасистемы интерпретацию разных психологических теорий: гештальт-теории, психоанализа, теории поля, теории когнитивного диссонанса. Открывается возможность соединить вместе теорию творческого процесса (отвергающей возможность решить головоломку «в лоб»), теорию защитных механизмов и т. п. Открывается также возможность проинтерпретировать искусство как механизм нахождения в бессознательном отвергнутых, важных смыслов. Поэтому неслучайно привлекаются и двусмысленные построения (по типу двойного изображения), и обобщения осознанного и неосознанного, и порождение обманутых ожиданий — в дальнейших главах трактата даются подробные примеры всех этих «секретов» искусства.

Очень важной является и теория эмоций — значительное следствие предложенной В. М. Аллахвердовым системы. Эмоции помогают сознанию начать поисковую деятельность. В произведении искусства создается доступная сознанию головоломка, решение которой помогает найти ответ и для находящейся в бессознательном и нерешенной проблемы. Ключ есть, найди соответствующий ему замок — таков намек сознанию через эмоцию...

До сих пор я говорил о том, что мне представляется очень убедительным. А вот дальше появляется загадка. Казалось бы, нахождение ответа на находящуюся в бессознательном проблему должно обеспечить ее «всплытие» в сознании. После периода инкубации наступает озарение (инсайт), и сознание любуется красотой найденного решения. Если Фрейд помогал пациенту добраться до больного места, укрытого в бессоз-

нательном, происходило бурное отреагирование на забытую ситуацию и снималось ее травмирующее влияние. Я понимаю, что В. М. Аллахвердов пытался решить еще одну головоломку. Если я восхищаюсь найденным ответом на трудную задачу, то озарение приходит все-таки один раз. Решенная задача при повторном предъявлении не вызовет тех же сильных чувств. А вот произведение искусства и при многократном восприятии волнует наши чувства. Почему?

Ответ, который дает В. М. Аллахвердов, сопровождается большим количеством примеров, но меня не убедил. Вот он. Если бы искусство обеспечивало одноразовый поиск истины, оно бы не пошло дальше примитивного детектива. Какой смысл перечитывать криминальную историю, если ты знаешь отгадку: кто преступник, как он сделал свое черное дело, чем все кончилось. В истинном же произведении искусства совершается следующее таинство. В бессознательном находится проблема, о которой сознание и не знало. Когда воспринимается произведение, то в нем на уровне сознания головоломка обретает решение, служащее ключом к бессознательной проблеме. Последняя же никогда и не тревожила сознания, а потому не может к нему и возвратиться уже с решением. Бессознательное удовлетворяется найденным ответом и подает сознанию сигнал об этом через чувство удовлетворения — причем удовлетворения неясно чем. Сознание, смиряясь со своим неведением, удовлетворено хотя бы тем, что бессознательное блаженствует, а не горюет. И такая процедура, естественно, может повторяться до бесконечности.

При этом подходе воспринимается кантовская «вещь в себе», о которой мы можем знать разве только то, что она существует — и ничего больше. Откуда взялась в бессознательном эта никогда не ведомая сознанию головоломка? Зачем бессознательному тешить себя, заимствуя у сознания найденные им решения? Какую роль играет эта безнадежно недоступная для сознания проблема? Невольно вспоминается кэрроловский рыцарь, который хотел бы покрасить бакенбарды в цвет зеленый, а затем взять веер побольше, чтобы их никто не видел.

Я могу согласиться с тем, что бессознательное оказывает давление на сознание при восприятии произведения искусства и при этом не осознает-ся. Приведу такой пример. Пытаясь понять воздействие на зрителя такого закоренелого реалиста, как Репин, я стал искать головоломку в его картине «Иван Грозный и сын его Иван». И нашел один «секрет»: в углу, образованному верхней линией рукава царя и отворотом кафтана царевича под его бородой можно увидеть череп. Череп уткнулся «обрубленным» носом в этот угол, а борода царевича составляет как бы остатки волос на лобной и теменной костях. Когда я показывал этот череп моим знакомым, то от всех полу-

чал признание, что раньше они не видели этого двойного изображения. И вот теперь увидели, осознали. Перестала ли их волновать картина? — Нет. Можно возразить, что в картине заложена не одна головоломка. Но такой аргумент в принципе отрицает возможность экспериментального опровержения гипотезы о навечно замурованной в бессознательном головоломке.

В. М. Аллахвердов выдвигает идею информативности, которая исчерпывает содержание нехудожественного текста при нескольких первых случаях знакомства с ним. Хорошо известный обычный текст не интересен и потому должен выпасть из сознания. Почему же тогда двойное изображение постоянно сменяется, но не исчезает из сознания? Ведь ничего нового нет: я знаю заранее, что жена сменится тещей, а та опять помолодеет. И это дано именно моему сознанию.

Я не убежден, что смогу исчерпывающе ответить на эти вопросы. Но попытаюсь дать свой ответ на вопрос о психологическом смысле искусства.

В художественной ленте Мебиуса

Самым темным вопросом психологии искусства является вопрос его необходимости для жизни человека. Наиболее популярна компенсаторная концепция как решение психологической проблемы. Но компенсаторный подход имеет в себе неустранимый изъян: компенсация — явление оборонительное, что бы о ней ни говорили. Это свидетельство о бедности, залатанная дыра. Поэтому неслучайно Фрейд исповедовал весьма пессимистическое учение о человеке, хотя и оставлял место надежде. Да, искусство и утешает, и примиряет с несовершенным миром, смягчает боль неизбежных потерь. Но трудно признать компенсаторную функцию искусства доминантной — и в генетическом, и в логическом, и в конструктивном аспектах.

Социализация сознания — это пропитывание его культурой, т. е. знаковыми системами. Но знак всегда парадоксален. Предъявляя некоторое значение, знак не равен этому значению. Слово не прибито гвоздем к предмету, которое обозначает. Поэтому всегда есть опасность перепутать область смыслов с реальностью как таковой. Истории известны случаи печальных по последствиям массовых заблуждений (от изуверских суеверий до фантомов толп). Сфера искусства как условности обеспечивает более ясное и трезвое понимание реальности в ее не зависимой от сознания первозданности. Само искусство, кстати, весьма успешно обыгрывает конфликт фантазии и брэнной жизни (приведу лишь названия нескольких произведений: «Утраченные иллюзии» Балзака, «Большие надежды» Диккенса, «Сон смешного человека» Достоевского, «Поэзия и правда» Гете).

Искусство научилось проводить борозду между реальностью и вымыслом. Это так называемая проблема рамки. Сказка начинается: «В некотором царстве, в некотором государстве», а заканчивается часто шуточным «выходом» из него: «И я там был, мед-пиво пил, по усам текло, да в рот не попало». Известно, что введение нового жанра или рода искусства требует создания и осязаемой границы, вплоть до объяснения происходящего. Первое театральное представление в России имело место в царствование Алексея Михайловича, причем национальная традиция (скоморошья) была отброшена. Пьеса на библейский сюжет в социокультурном варианте начиналась как бы с нуля. И режиссерам пришлось определять ситуацию представления особыми средствами. Перед царем Алексеем выступил персонаж, Мамурза, который сказал, что слава прошлых героев воскресает вновь и вновь, что произойдет и со славой Алексея Михайловича, когда он скончается. И затем как бы оживают герои Библии (Артаксеркс, Эсфирь), удивляются, увидев «белого царя», восхищаются им... И затем уже течет действие.

В конечном счете, рамки произведения искусства могут дематериализоваться, стать установкой рецепиента на предлагаемый текст. Но внутри этих рамок разрешено особое развертывание событий. И смесь реального и фантастического бывает парадоксальной. Выдающийся русский фольклорист В. Я. Пропп, проанализировав сатирическую сказку, обратил внимание на одну ее особенность. Эта сказка по обилию бытового материала вызывает полное ощущение реалистичности. Но при всем том решающее большинство сюжетов неправдоподобно, как неправдоподобно оно и в анекдоте — самом «приземленном» словесном жанре.

Косвенных признаков того, что искусство задевает механизм вибрирования сознания между фантазией и реальностью, существует несколько. Известен эффект деда Мороза, который является показателем социального созревания засомневавшегося ребенка, исходно верившего в физическую реальность новогоднего дарителя. После популярных фильмов следует целый фейерверк сообщений о реальных актерах, причем особое внимание привлекают исполнители погибших или невинно пострадавших героев. С другой стороны, неудовлетворенность краткостью пережитого толкает читателей или зрителей к тому, чтобы настаивать на продолжении («Дон-Кихот» Сервантеса, «Возвращение Шерлока Холмса» Конан-Дойла).

Однако искусство может оказаться столь сильной «виртуальной реальностью», что человек рискует заплутаться в этом оазисе фантазий и существовать в «грезях наяву». Создавая «вторую реальность», художник заимствует у «первой» — физически нам данной — одно свойство, кото-

рое придает прелесть сотворенному фантазией миру, но делает искусство сильнодействующим средством.

Я полностью солидарен с В. М. Аллахвердовым, что произведение искусства таит в себе эффект двойного изображения. Наше сознание реально в конкретный момент работает лишь с одним из двух вариантов, удаляя второй в бессознательное. Затем наступает черед отвергнутого варианта: жена «превращается» в тещу и наоборот (в упомянутом выше знаменитом шедевре). При всем стремлении сознания преодолеть противоречие удастся лишь сгладить его — и то на время. И эта незавершенность результата восприятия уподобляет искусство реальности.

Сознание стремится снять многомерность мира своей «одномерной» ложкой, исходя из того, что мир логичен. Мне представляется такой подход к работе сознания убедительным. Но логика мира богаче логики сознания. Сознанию как системе установок, вероятнее всего, дано убеждение, что мир детерминистичен и умопостигаем. Но сознанию как конкретно функционирующей структуре дано и другое: опыт того, что все время приходится сводить концы с концами, по-гамлетовски связывать концы разорвавшейся цепи мироздания, а затем вновь зреть очередной ее разрыв. Подобно пушкинскому царю Дадону, сознание, «отбив одну рать», не обретает покоя, потому что «идет другая рать». Упорядоченный в идеале, внешний мир неупорядочен в процессе его постижения.

Двойственность структуры произведения искусства фактически имитирует несводимость к одной конкретной логике многообразия мировоззрений. В психологии весьма распространенная точка зрения на реальность сформулирована так: реальность — это система фактов и установок, относительно которых достигнута высокая степень социального согласия; реальность — это та принятая нами картина мира, с помощью которой мы взаимодействуем с точностью до согласованности норм понимания и поведения. Но в таком определении невыраженной оказывается именно незавершенность реальности. Окружающий мир потому и информативен, что нарушает наши ожидания. Сознание постоянно причисляет этого мохнатого зверя, но шерсть все равно местами стоит дыбом.

Если бы искусство и реальность были бы везде четко разделены, они напоминали бы две плоскости обруча для бочки: внутреннюю и внешнюю стороны не перепутаешь. Здесь же, похоже, больше подходит аналогия с листом Мебиуса, которое получается, если соединить концы бумажной полоски, повернув их сперва на 180° относительно первоначального плоского положения. По обычному обручу можно двигаться лишь по одной из сторон, а перейти на другую удастся, только преодолев ребро. По ленте же Мебиуса можно двигаться по обеим плоскостям, не продлевая грани-

цу бокового края. Можно бесконечно перемещаться, не замечая перехода от бывшей внешней стороны к бывшей внутренней.

Два шедевра из Эрмитажа

В Эрмитаже стоит скульптура знаменитого итальянского ваятеля Лоренцо Бернини «Аполлон и Дафна». Мифологический сюжет изображенной сцены прост: Эрот (Амур) пустил в сердце Аполлона стрелу любви к нимфе Дафне, а в сердце Дафны — стрелу ненависти к Аполлону. Нимфа убегает от Аполлона, тот догоняет ее, уже обхватил руками ее талию. Но жалобные мольбы Дафны богам, ее просьбы избавить ее от ухаживаний ненавистного ей поклонника сделали свое дело: боги сжалились под ней и превратили ее в лавровое дерево. Группа Бернини изображает тот момент, когда Дафна стала превращаться в лавр: на ее пальцах появляются листья, из ступней пошли корни в землю. Господствующие образы антропоморфны; и все мои спутники, с которыми я подходил к этой скульптуре, только после моего рассказа о мифе начинали видеть, например, корни дерева, вырастающие из пальцев ног. Но особенное внимание у всех привлекали развевающиеся волосы Дафны. Если смотреть на них по направлению от головы к концам, то видится своеобразный узор прядей. Но если начать смотреть от кончиков волос, то сразу выделяются переплетающиеся лавровые листья. Движение глаз в одну и в другую сторону обеспечивает нам разное видение происходящего. Фактически даны два изображения, материализованные в одной скульптурной группе, и переход от одного к другому может быть бесконечным.

Поразительный эффект возникает при созерцании леонардовской «Мадонны Литта». Сюжет этого полотна настолько часто встречается в средневековой и ренессансной живописи, что требуются особые основания для предпочтения именно этого полотна. Несколько десятков изображений Мадонны с младенцем выставлены лишь в залах Эрмитажа. Но привлекательность леонардовской картины столь велика, что в любое время работы музея перед ней постоянно стоят зрители, а зачастую просто невозможно разглядеть изображение целиком из-за спин поклонников живописи.

Да, перед нами очень красивая женщина держит очень красивого младенца. Но нет ничего удивительного в том, что верующие художники искали наиболее обаятельную «натуру» для создания иконы, изображавшей Святое семейство, и старались приложить все усилия, чтобы передать это обаяние на полотне. Леонардо да Винчи взял на себя большую ответственность, отказавшись от традиционных атрибутов святости, присутствие которых в художественном пространстве как бы гарантировало

преклонение перед персонажами: здесь нет ни нимбов, ни крылатых сил ангельских, ни молящихся у ног Мадонны заказчиков, ни святых в почтительных позах, ни раскрытых книг с нравоучительными высказываниями. И при этом не создается впечатления, что перед нами бытовая сценка, замаскированная под евангельский сюжет. Величие и возвышенный характер изображения господствуют во всей своей безусловности.

Было бы легкомыслием утверждать, что шедевры будут исчерпывающе объяснены в искусствоведческих анализах. Но это не отменяет попыток искусствоведов определить адекватные способы вхождения в художественный мир произведения. И «Мадонна Литта», конечно, не исключение в такой аналитической работе.

Неподвижность живописного изображения может истолковываться лишь как фиксация красок на прочной основе холста, дерева или стены. Но из этого никак не следует, что зритель общается с неизменным художественным образом. За счет движения глаз и смены зон внимания зритель воспринимает именно разные образы, порожденные одним и тем же материальным объектом, который выступает как знак, несущий разные значения, часто дополняющие друг друга, но и имеющие смысловые несовпадения.

Уже византийские художники знали, что формальный зрительный центр вертикального прямоугольного изображения находится в вершине правильного треугольника, основание которого совпадает с нижним краем картины. В «Мадонне Литта» это будет точка чуть выше правого локтя младенца. Здесь сперва и фиксируется взгляд зрителя. Однако смысловой доминантой является лицо Мадонны, куда и перемещается внимание. Но Мадонна созерцает младенца. Поэтому сюжет картины сдвигает взгляд вниз — к лицу ребенка. Младенец же смотрит на нас, то есть включает нас в пространство картины, как бы преодолевая ее замкнутость. После осмотра нижней части картины взор вновь устремляется к вершине прямоугольного треугольника, и начинается новый цикл динамического рассматривания картины. Даже если выделить движение взора по вертикали снизу вверх и сверху вниз, можно наблюдать следующие эффекты. В верхних углах полотна находятся окна с полукруглым завершением, причем пейзаж, открывающийся за ними, дан в голубой дымке, «перекликающейся» по цвету с голубым плащом Мадонны. Пока мы рассматриваем верхнюю часть картины, то видим написанный по правилам прямой и воздушной перспективы очень реалистический пейзаж. Но как только взгляд начинает скользить вниз, по направлению взора склонившейся Мадонны, голубые окна и го-

лубой плащ сливаются в периферийное пятно с очертаниями ангельских крыльев. Младенца как бы осеняет окрыленная голубизна, которая даже своим оттенком символизирует небесную чистоту.

Правой рукой младенец Христос касается груди мадонны, а в левой — затененной нижней части картины держит птичку (шегленка). Я постоянно задаю своим спутникам, стоящим перед картиной, вопрос: «Это игрушка или живая птичка?». Ответы чаще всего делятся пополам, причем чувство неуверенности сквозит в большинстве из них. Специалисты обратили внимание на то, что Леонардо был столь скрупулезен в изображении, что даже ногти Мадонны нарисовал обкусанными. Почему же он создал столь неопределенное изображение птички?

«Евангелие» почти ничего не говорит о детстве Христа, но существует множество апокрифических сказаний — очень поэтических и мудрых. По одной легенде младенец Христос оживил глиняную птичку: ведь он Спаситель, несущий жизнь, смерть попирающий. Поэтому сюжетно изображение птички можно понять. Но если бы была представлена явная игрушка, создавалась бы бытовая сценка. При наличии же живой птички возникала бы тревога за пернатое существо, находящееся в неопытной детской руке. Леонардо помещает неопределенное изображение птички прямо под грудь Мадонны — здесь находится душа, как раз символизируемая птицей. Но птичка находится в неустойчивом месте картины, ниже зрительного центра, к которому поднимается взгляд созерцающего картину. В результате, «перемещаясь» вниз, на периферию нейтрально нарисованная птичка как бы угадает в полутени нижней части картины, чтобы вновь «вспыхнуть», когда наш взгляд вернется вниз в новом цикле движения по кругу против часовой стрелки. Птичка «мерцает», каждый раз оживая, а затем растворяясь в фоне картины. Вечная жизнь выступает как вечное сотворение живого. И на картину Леонардо можно смотреть бесконечно долго, наслаждаясь чередованием меняющихся образов.

Пленительная несерьезность искусства

Может быть, важнейшей функцией искусства является смыслообразующая. Как уже говорилось, в оппозиции «знак — значение» искусство тяготеет к правой части противопоставления: самая условность художественного изображения выводит его за границы актуальной реальности. Но такую же выделенную знаковость воплощают и два других вида духовной культуры: наука и религия. Однако наука требует специальной выуч-

ки, большого труда и до сих пор направлена на специализацию исследовательской деятельности (как бы превращает ученого в интеллектуальный флюс, если говорить словами Козьмы Пруtkова). Религия ставит перед человеком более универсальную задачу: спасение души. Но религиозная вера опирается на идею реальности более высокого порядка, чем земная жизнь, а поэтому императивна и претендует на непосредственное регулирование поведением личности. Кроме того, духовные системы, находящиеся вне господствующих научных или религиозных взглядов, несут на себе печать «неистинности». Искусство намного мягче: отвергнутое религиозное или научное учение сохраняет жизнь в культуре именно благодаря художественной памяти. К стиху из «Подражаний Корану» Пушкин сделал примечание, имеющее глубокий смысл: «Плохая физика; но зато какая смелая поэзия!» Современный взрослый не сомневается в условности фигуры Деда Мороза, но от этого она не теряет своего обаяния и не выпадает из духовной жизни людей. Чем дальше мы отходим от буквального истолкования трудов Фрейда, тем сильнее чувствуется художественная сила того романа, который написал основатель психоанализа о человеке. Писательский дар Фрейда помог привести научную систему в другой — художественный — регистр культуры. И подобное случалось раньше — с наследием Платона, Монтеня, Руссо. Художественная концепция выступает как некий смысл, который можно приписать миру, причем этот смысл может постичь не только специалист, но и любой смертный. Создавая «Буколики» и «Георгики», Вергилий считал, что понять философию Лукреция смогут немногие, а воспринять идиллическую картину способен любой пахарь и пастух. Наличие в культуре многих художественных систем — разнородных, не совпадающих друг с другом, конкурирующих между собой — и составляет тот фонд возможных интерпретаций мира, которыми и оперирует сознание в процессе постижения многоликой действительности. И именно условность, неотягощенность сиюминутной практической необходимостью делает художественные модели более доступными для сознания: против них не требуется выставлять бастионы защитных механизмов, а потому легче извлекать из зоны бессознательного.

Очищение от провинциализма

Но стоит посмотреть на психологию искусства и с другой стороны: не с позиции личных потребностей, а с позиции социального интереса. Искусство неслучайно воплотилось в формах социальной деятельности и породило социальные институты (библиотеки, музеи, театры и проч.). В них художественная деятельность из интрапсихической (внутренней) становится интерпсихической (связывающей личность с окружением).

Уже древние говорили, что искусство облагораживает душу. Фрейд связывал воздействие искусства на личность в контексте работы прежде всего двух защитных механизмов: фантазии и сублимации. А сублимация в буквальном переводе означает «возвышение», и Фрейд понимал выдвинутый им термин как описание процесса перевода внутренней энергии из социально отвергаемой сферы в социально ценную (мщение отцу — тирану переплавляется в борьбу за общественную справедливость). Выготский выдвинул понятие «зона ближайшего развития», подразумевая под ним те сферы поведения и мышления, которые не имеют прямой практической необходимости для человека, но в которые он вовлекается в процессе взаимодействия с более развитыми личностями (переход к прямохождению ребенка, освоение им речи, овладение навыками логического рассуждения). Разумеется, аристотелевский катарис также указывает на духовное усовершенствование зрителя, сопереживающего героям трагедии.

Долго говорить о благом воздействии искусства на человека — это упражняться в банальностях, если речь идет об общекультурном рассуждении. Значительно сложнее оказывается проблема, если ее привести в контекст психологии. С психологической точки зрения, речь может идти о трансформации личности под воздействием произведений искусства. Примерами для подражания могли бы служить система умственного развития ребенка, предложенная Пиаже, или эпигенетическая теория возрастных кризисов Эриксона. Но убедительной теории возрастного художественного развития личности пока не существует. А поставить разовый достоверный эксперимент, наглядно и однозначно показывающий силу доброго воздействия искусства, можно с тем же успехом, как продемонстрировать на Земле равномерное и прямолинейное движение тела, на которое не действуют никакие силы. С самого рождения современный человек живет в надбиологической, искусственной, насыщенной знаками среде, причем художественные знаки занимают в ней большое место. Нам не дано узреть «чистую», изолированную от мира искусства личность, которая при этом прошла бы процесс социализации. Судить о процессе овладения искусством можно лишь косвенно, проводя очень приблизительные сравнения. И согласованность психологических построений с искусствоведением будет почти неизбежным критерием достоверности. Искусствоведение в данном случае будет выступать как независимая экспериментальная и логическая система.

Через искусство личность преодолевает свою замкнутость, освобождается от неэффективных привычек, избавляется от неизбежной исходной провинциальности. Если бы человек в своем развитии опирался только на свой биографический опыт, то становление личности напоминало

бы застывание бетона в форме — быстро, просто, однозначно и трудно изменяемо. Бесспорна в своей убедительности и привлекательности теория В. М. Аллахвердова относительно последействия и фигуры, и фона. Однажды выделенное сознанием стремится оставаться осознанным, а однажды отвергнутое — ушедшим из сознания. Действие защитных механизмов сознания должно работать неотвратно и, значит, из многих альтернатив каждый раз выбирать одну, а остальные (множество!) погружать в бессознательное, фактически отправлять в инобытие, грозящее стать для личности небытием. Защита личности превращается в катастрофически быстро растущую стену запретов — табу. Это оказалось горьким — больше не клади в рот; это колким — не бери; это нудным — отворачивайся. Словно от гробя, брошенного Марьей Моревной, все отвергнутое должно мгновенно превратиться в непроходимый лес фоновых, скрытых от сознания страхов и предосторожностей, подозрений и защит. Подобно деревне, окруженной околицей, личность выступает как ядрышко позитивного опыта, замкнутое в кольце отвергнутых и тем самым враждебных альтернатив.

Если у личности не найдется способа переинтерпретации своего индивидуально-биографического опыта, она обречена на мучительную защиту своих приватных ценностей, полученных в процессе очень специфического, случайного сцепления конкретных событий, начало которым положил первый крик при рождении. Тогда, действительно, личность станет вечным заложником своего Начала.

Текст с двойным дном

Наиболее простые и самые древние формы словесного искусства направлены на тренировку именно переосмысления человеком данного ему. Загадка, принадлежавшая к магическим испытаниям, уже в первобытные времена обучала в одном видеть другое. Пословицы и поговорки являются носителями явно переносного значения. Формирование языковых стилей лингвисты и литературоведы чаще всего связывают с первоначальным наличием у древних людей двух языков, по-разному описывающих мир и находящихся в отношении господства — подчинения. Двухэтажность языкового здания сказывается в дискриминирующем языковом поведении ряда современных примитивных племен. Так, Маргарет Мид описала парадоксальную ситуацию, когда женщины Меланезии делают вид, что не знают языка межплеменного общения «пиджин», хотя они обучают этому языку своих детей. «Высокий» и «низкий» художественные стили присущи уже самым древним текстам.

Проблема переинтерпретации, переосмысления известного занимает важнейшее место в религиозных текстах, художественное совершенство которых подчинено дидактической задаче. И «Евангелие», и «Коран», и проповеди Будды носят отчетливый притчевый характер. А притча — это текст с двойным дном: сказанное так следует понимать иначе и тем самым приобщаться к мудрости. Знаменитая притча Христа о сеятеле в «Евангелии» от Матфея не только демонстрирует двоичность, перекодируемость высказывания, но и рассуждение о механизме переосмысления. Будущие апостолы вместе с множеством народа выслушали рассказ Иисуса: «И приступив, ученики сказали Ему: для чего притчами говоришь им? Он сказал им в ответ: для того, что вам дано знать тайны Царствия Небесного, а им не дано... Вы же выслушайте значение притчи о сеятеле...» И далее следует сравнение с гибнущими и плодоносящими семенами, с одной стороны, и погибшими и спасенными душами, с другой.

Психологов в области искусства неслучайно привлекала басня. Большую долю внимания уделил ей Выготский в своей знаменитой книге. Справедливо выделяет ее для анализа и В. М. Аллахвердов. В их текстах основной акцент делается на двунаправленности содержания басни, когда мораль не совпадает с назидательной историей. Но ведь это более позднее явление. Исходно басня просто двучастна. Даже как-то не верится, что басня Эзопа столь мало изукрашена, но факт есть факт. Она скорее напоминает учебную логическую шутку.

Лисица и Виноград

«Голодная Лисица заметила свесившуюся с лозы гроздь винограда и хотела было достать ее, но, как ни старалась, — все напрасно. Ушла она и говорит: “Он еще не дозрел”.

Иной не может сделать что-либо из-за недостатка сил, а винит в этом случай».

В VI веке до нашей эры Эзоп делает лишь один жест: он сопоставляет два высказывания, переключает один смысл на другой — более абстрактный, общий, поучительный, возвышающий мысль; он приучает к надситуативному, к надбиографическому взгляду. И дальнейшее развитие басни уже будет напоминать игру изображений, получившихся в положении, когда две застекленные картины (портрет и пейзаж) поставлены друг против друга так, что мы видим в каждом из них и нарисованное на холсте, и отраженное в стекле, и отражение отраженного в стекле другой картины.

Было бы удивительно, если бы важнейшим объектом переосмысления не стал человек. И действительно, древнейшие тексты посвящены метаморфозе мироздания (прежде всего акту творения) и метаморфозе

человека. Волшебная сказка считается одним из самых архаичных жанров, образовавшихся при олитературивании мира. Так вот, именно в ней показана метаморфоза человека, причем как превращение частной персоны в социально значимую личность. Сюжет волшебной сказки передает изменение масштаба героя. Ребенок превращается в богатыря, обездоленный — в спасителя, неприметный и оборванный — в славного и прекрасного. Замечательная книга В. Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки» дает исчерпывающее объяснение этому преображению героя. Сказка закрепила магический обряд инициации, через который в древности проходил каждый юноша, достигший половой зрелости, и который состоял из серии тяжелейших испытаний. Мальчик превращался в мужчину, сын женщины — в сына бога — покровителя племени (тотема), умирал и воскресал в новом виде, постигал мудрость тайных обрядов, способы борьбы с коварством врага, совершал подвиги и становился человеком, принадлежащим вечности. Примечательно, что в конце герой часто получает половину царства, а порой — и целое. Это, конечно же, переосмысление в историческое время того, что герой в полной мере состоялся как личность; его храбрость, богатырство, смелость удостаивались высшего социального ранга (даже в литературной обработке этот мотив обычно сохраняется, например в «Сказке о царе Салтане» Пушкина и в «Коньке-горбунке» Ершова).

Но сказка — всего лишь реализация «в материале» некоего психического процесса. Поэтому встает вопрос: а каков психический механизм, обеспечивающий метаморфозу слушателя сказки? Ссылка на то, что слушатель отождествляет себя с героем, в лучшем случае дает направление поисков, но уж никак не ответ.

Причастие искусством

Здесь стоит вернуться к книге Л. С. Выготского «Психология искусства». Завершая свое теоретическое построение, ученый буквально спел гимн искусству как силе, возвышающей человека. В 1924 году, во время безудержного уничтожения «опиума для народа», Выготский все-таки осмелился говорить языком «Библии». Искусство преобразует личность подобно христианскому чуду. И это даже не превращение семи хлебов в обильную пищу для тысяч слушателей Спасителя — такое сравнение отражает лишь количественную сторону. Искусство подобно превращению воды в вино, таинству приобщения к вершинам духовной жизни. И Выготский стремился описать это таинство. Видимо, результат не устроил ученого, поэтому он не стал издавать свой труд при жизни. Но сама попытка великолепна!

Для описания психической жизни Выготской использовал энергетическую метафору (как, впрочем, и Фрейд). С легкостью он опровергает мнение тех ученых, которые видели значение искусства в экономии психической энергии. Тогда, действительно, стоило бы предпочесть чтение краткого либретто оперы ее прослушиванию. Уж скорее правы русские формалисты, которые говорят о больших затратах энергии при восприятии искусства, приводя красноречивые примеры того, как «форма» затрудняет понимание происходящего, заставляет нас изумляться неожиданностям, спотыкаться на фактах, первоначально кажущихся ясными и банальными.

Но зачем нужно такое «пережигание» энергии — напряжение чувств и эмоциональный взрыв?

Сперва Выготский ссылается на тех психологов, которые отмечали, что искусство воспринимается в условиях некоторой изоляции от обыденной жизни (Гамана, Мюнстерберга и др.). Такая изоляция должна помочь разрядке противоположно направленных эмоций, которые возникают при восприятии искусства. Выготский стремится доказать, что возвышающий эффект искусства связан с тем, что возникшее напряжение чувств «очищается» не внешней, а внутренней реакцией, не действием, а переживанием. Опираясь на концепцию Дарвина, Выготский объясняет обездвижение при восприятии произведений искусства тем, что противоположные эмоции дают противоположные команды разным группам мышц зрителя, лишая его тем самым возможности физически вмешиваться в происходящее, скажем, на сцене. И все-таки, такого аргумента недостаточно. Поэтому Выготский обращается к гипотезе Шеррингтона о характере эмоциональной деятельности. Как и любая машина, человек эмоциональный не может «пережечь» все свое топливо (чувство) на полезную деятельность (не бывает стопроцентного коэффициента полезного действия). Значит, нужен какой-то клапан, через который снималось бы давление излишнего пара в котле. По мысли Шеррингтона, чувствительных нервов у человека в несколько раз больше, чем двигательных. Образуется как бы воронка, широкая часть которой — восприятие, влечение, раздражение, а узкая — движение. Из множества потенциалов осуществляется лишь единственная. Продолжая рассуждения английского физиолога, Выготский приравнивает человека к железнодорожной станции, к которой идут пять подъездных путей, но только по одной колее можно выехать. Вот поэтому направление чувств и влечений невозможно разрядить через действие. Приходится прибегать к «внутреннему» взрыву страстей. Он-то и используется искусством в целях облагораживания психической жизни человека.

Нельзя не признать остроумия и оригинальности в подходе Выготского. Но стоит лишь усомниться в энергетической модели психики, как

предложенная система теряет свою связанность и убедительность. Во всяком случае, остается фактом, что книга Выготского стоит как одинокая скала и серьезных разработок тех или иных положений «Психологии искусства» не наблюдается; книгу скорее почтительно цитируют, чем продолжают ее идеи. Но эвристическое значение этого труда неопределимо! Выготский будит мысль, и даже не соглашаясь с ним, восхищаешься развитием его мысли и повторяешь слова Пушкина: «Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман!»

Занимательно то, что столь обширный труд по психологии искусства создал ученый, который по первому образованию был филологом. У него достаточно сильно развились профессиональные навыки искусствоведа, овладевшего большим фактическим материалом из истории мировой культуры. Психологические же объяснения известных Выготскому художественных эффектов приходилось брать из тех теорий психологии, которые были известны в середине 1920-х годов. Вот ученый и обратился к энергетической модели. В дальнейшем же Выготский стал выдающимся исследователем знакового характера психической деятельности, что приблизило психологию к разработке информационно-семиотических идей. Но об искусстве ученый больше не писал.

Наедине с искусством

Большинство феноменов психологии искусства, названных Выготским, действительно представляют большой интерес, но нуждаются в специальном анализе. Прежде всего, стоит остановиться на таком явлении, как изоляция. Восприятие художественного произведения чаще всего предполагает некоторую ограниченность от бытового хода жизни. При показе спектакля или кинофильма зал затихает и погружается в темноту. Музей представляет собой особым образом организованное пространство, располагающее к сдержанному, почти молитвенному поведению, плюс почти исключаящему обыденную свободу манер. Такая изоляция отнюдь не сводится к официальным запретам.

В недавно вышедшей книге «Секретный мир детей» М. В. Осорина исчерпывающе показала, как дети стремятся обустроить свой особый уголок жизни, скрытый от взрослых: в дуплах и на ветвях деревьев, за гаражами, в подвалах, подлестницами. И когда в этих укромных местах сбиваются в стайки малыши или подростки, то их погружение в мир фантазии сопровождается специальными ритуалами, выработанными и сохраненными детской субкультурой. Едва ли найдутся возражения против того, что страшилки являются жанром детского фольклора, то есть принадлежат к миру искусст-

ва. Так вот, во многих странах Европы (в Скандинавии, на Британских островах) перед прослушиванием страшилок собравшиеся в темном, тихом и укромном месте совершают почти магическое действие. Из рук в руки передают набитую землей кожаную перчатку (со словами: «Рука мертвеца») или очищенную от кожуры виноградину (со словами: «Глаз покойника»).

Изъятие человека из привычной среды делает его более внушаемым. Известно, что лучше всего превратить человека в игрушку власти, то есть манипулировать им, оградив его от близкого окружения и подавив навязанными нормами поведения (так действуют в тюрьме, казарме, детском доме, а иногда и больничной палате). Искусство же использует механизм частичной изоляции человека не для его подавления, а для возвышения. И в настоящее время почти последовательно проводится принцип добровольности в обращении личности к художественным ценностям (главное исключение составляют лишь образовательные программы учебных заведений). Если рассмотреть механизм изоляции в исторической перспективе, то становится видно, что нарастает индивидуализация выбора произведений и способов его восприятия. Появление письменной речи и беззвучного чтения превратило словесность в предмет приватного и неподконтрольного времяпрепровождения (что хочу, читаю — и где хочу). Книгопечатание, радио, телевизор, магнитофон, компьютер сделали возможным дома, в семье обращение к тем видам искусства, которые первоначально требовали публичного присутствия (драматические спектакли, музыкальные спектакли, кинофильмы, симфонические произведения, музейные выставки). Ритуальные нормы, сопровождающие художественное восприятие, ослабевают, все больше искусство обращается к «внутреннему человеку», который может обеспечить необходимую самоизоляцию, соприкасаясь с прекрасным.

«Я биографическое» и «Я ценностное»

И все же наблюдаемые извне формы изоляции обретают смысл только тогда, когда наступает форма изоляции «изнутри» личности. Именно в категориях психологии личности предпочтительно говорить о влиянии искусства на человека. В настоящее время под личностью понимают психическую систему информационных моделей (или программ), обеспечивающих устойчивое и гибкое поведение индивида. Важнейшим пунктом большинства теорий личности является признание ее неоднородности, а чаще всего — многоуровневости, иерархичности. Опираясь на идеи Канта, уже У. Джемс в конце XIX века выдвинул идею, что человеческое Я разделяется на «познающее Я» и «эмпирическое Я». «Эмпирическое Я»

включает в себя «материальное Я» (тело, одежда, предметы собственности), «социальное Я» (его место в группе) и «духовное Я» (способности, склонности). Такое разделение по меньшей мере помогало избегать логических парадоксов и противоречий (может ли произнести фразу «Я лгун» та же самая инстанция, что лжет?). Появление фрейдовских инстанций Оно, Я, Сверх-Я; описание личности через систему установок (диспозиций), социальных и межличностных ролей — все это реализация того же видения личности как неоднородного информационного образования. И значит, возможна ее трансформация в результате внутреннего, межуровневого взаимодействия, которое в благоприятном случае приводит к большей гармоничности, интегрированности, силе, устойчивости личности, к более полному раскрытию ее творческого потенциала.

Если посмотреть с птичьего полета на теории личности, то основной конфликт ее инстанций выглядит как борьба «похоти и совести» (в этих словах выразил свое понимание человека Лев Толстой). Низшие уровни тяготеют к приземленности, телесности, охвачены стремлением к низким удовольствиям (таковы Оно З. Фрейда, Ребенок Э. Берна, элементарные (витальные) установки В. А. Ядова). Высшие уровни парят в высотах нравственности, альтруизма, духовных интересов (Сверх-Я Фрейда — это инстанция совести; четвертый /последний/ уровень в теории Ядова — система ценностных ориентаций). Примерно так же выглядит человек и при анализе его потребностей. Видимо, самой популярной является теория А. Маслоу. Кирпичики потребностей этот выдающийся американский психолог сложил в пирамиду: в основании лежит «жизненный минимум» (потребности в поддержании тела — в еде, питье, сне, затем потребность в безопасности и выше — принадлежности к группе людей); вершину же образуют потребности в индивидуальных достижениях, в красоте, добре, истине, а также потребность в самореализации. Примерно такова же и логика построения системы потребностей в теории П. В. Симонова — автора известной информационной теории эмоций.

Приведенные теории личности скорее ориентированы на пространственный образ. Но возможен и временной образ. Так, американский психолог М. Розенберг начинает дробить личность на «настоящее Я» (каким я вижу себя сейчас), «идеальное Я» (верх возможного), «будущее Я» (реалистически прогнозируемое) и тому подобное. Но в принципе оба подхода учитывают и структурную (пространственную) и динамическую (временную) составляющие внутренней жизни личности.

В приложении к психологии искусства достаточно провести одну границу между высшими и низшими слоями личности, выделив «Я биографическое» и «Я ценностное».

«Я биографическое» работает в режиме «здесь и сейчас». «Я ценностное» опирается на универсальные программы (логики, справедливости, красоты, познавательной достоверности). «Я биографическое» постоянно функционирует в режиме чрезвычайного положения: обеспечивается ведь не только вживание тела с его потребностями в еде, питье, комфорте, но тождественность личности. Каждый раз, принимая решение в постоянно меняющейся конкретной ситуации, «Я биографическое» осуществляет проверочную деятельность на свою неизменность и в телесном, и в психическом аспектах, а работа происходит в условиях резко ограниченного времени. Естественно, что ведущую роль играют автоматизмы, устойчивые шаблоны, стандартные оценки. Информация о рассогласовании планов и результатов доходит до сознания только в очень узком диапазоне, ибо иначе может наступить нарушение единства действия. Все, что было когда-то отвергнуто, продолжает отвергаться: опасно заниматься экспериментами в экстремальной ситуации. Как на войне, стреляй в любую тень, которая покажется подозрительной. Защитные механизмы личности в лагере «Я биографического» должны действовать с максимальной силой, сравнимой с силой военной цензуры и полевых судов. Изменить что-либо существенное в системе своих действий «Я биографическое» почти не в состоянии, ибо поглощено вечными заботами мира сего. Оно привязано к точечному моменту настоящего и в узком поле сиюминутных забот. И чем сильнее рассогласование привычных установок и полученных результатов, тем сильнее «Я биографическое» впадает в ярость и стремится добиться желаемого жестким и слепым напором. Оно уподобляется фонвизинской героине, госпоже Простаковой, которая до белого каления довела всех в крепостном поместье своей близорукой настойчивостью и стала жаловаться: «Все сама управляюсь... с утра до вечера, как за язык подвешена, рук не покладываю: то бранюсь, то дерусь; на том и дом держится!» «Я ценностное» в таком случае ответило бы так же, как это сделал собеседник Простаковой — разумный чиновник Правдин: «Скоро будет он держаться иным образом».

«Я ценностное» обращено к широким горизонтам логики, критического познания, красоты и справедливости, но в обыденной жизни на ход событий влияет не больше, чем мыслящая интеллигенция и филантропы влияют на генералов в военное время, даже если дают очень дельные советы. Выходов из образующегося тупика может быть два: либо личность терпит крах, либо сила начинает прислушиваться к разуму. В первом случае «Я биографическое» зрит руины и пусть и нехотя, но обращается за помощью к «Я ценностному» (благо держаться за руины нет особого смысла). Во втором случае напор защитных механизмов личности снижается настолько, чтобы влияние «Я ценностного» дошло до уровня непосред-

ственной практики. Реально это возможно только тогда, когда обсуждение личностной стратегии не будет рассматриваться как проверка «Я биографического» на состоятельность. То есть требуется такая смена контекста (термин В. М. Аллахвердова), при которой бы вопрос для дискуссии не нес бы в себе угрозу дискредитации «Я биографического». И чем больше и шире анализировалась бы важная проблема, тем больше было бы шансов на успешное ее решение. Иначе произойдет то, что случилось в «Гамлете» с Клавдием. Поняв, что показанная актерами сцена убийства Гонзаго прямо намекает на него, убийцу своего брата — короля, Клавдий в ужасе покидает представление. Но Гамлет расставлял «Мышеловку», поэтому достиг успеха (узнал, что его дядя — преступник). Если же нужно было бы возвратить Клавдия на путь добра, разыгрывать пьесу пришлось бы намного мягче и замаскированное. Примерно в таком ключе Фрейд трактует действие сновидений. Но там происходит как бы внутрииндивидуальная терапия. Искусство же осуществляет терапию социальную, которую личность получает со стороны авторитетного Другого.

Урок Вертинского

Непосредственное терапевтическое воздействие искусства с немедленным результатом — явление довольно редкое. Но можно привести один из примеров, когда действительно замечательное произведение продемонстрировало свою жизненно практическую силу.

В «Воспоминаниях» Александра Вертинского приведен запоминающийся эпизод, в котором сплелись искусство и биография. В 1927 году Вертинский в одном румынском кафе увидел красивую немолодую женщину и полного скрипача средних лет, поведение которого было самодовольным, презрительным и манерным. Друг Вертинского Петя Барац об этой паре рассказал весьма необычную историю. Она — в прошлом знаменитая актриса Сильвия Тоска, бросившая богатого мужа, оставившая сцену ради любви к скрипачу — румыну Владеско. Он — тот самый Владеско, который обобрал ее, лишил славы и даже человеческого достоинства: может ударить ее при всех по лицу. Возмущению Вертинского не было предела. Но когда раздалась звуки скрипки Владеско, певец смог лишь воскликнуть: «Измумительно!»

Пережитое в тот вечер стало отправной точкой для создания Вертинским песни «Концерт Сарасате», которая прочно вошла в репертуар певца. Через три года в Берлине Вертинский снова встретился с Петей Барацем, и тот сообщил, что в берлинском Эден-отеле в эти дни выступает Владеско. И затем добавил, что сказал ему о написанной о нем песне.

Вертинский сухо ответил: «Напрасно! Он не стоит песни!» Владеско явился на ближайший же концерт Вертинского вместе с Сильвией и самодовольно расположился в первом ряду, ожидая песни «о себе». Принявший вызов Вертинский решил исполнять ее последней. Владеско очень хорошо принимал выступление Вертинского и ждал. Наступила очередь заключительного номера. После вступления аккомпаниатора замерший зал услышал такие слова:

Ваш любовник скрипач. Он седой и горбатый
Он Вас дико ревнует, не любит и бьет...

Но, когда он играет концерт Сарасате,
Ваше сердце, как птица, — летит и поет.

Он альфонс по призванию. Он знает секреты
И умеет из женщины сделать «зеро»...

Но когда затоскуют его флажолеты,
Он — божественный принц, он —
влюбленный Пьеро.

Он Вас скомкал, сломал, обокрал, обезличил.
«Фам де люкс» он сумел превратить
в «фам де шамбр».

И давно уж не моден, давно неприличен
Ваш кротовый жакет с легким запахом «амбр».

И в усталом лице, и в манере держаться
Появилась у Вас и небрежность и лень.
Разве можно так горько, так зло насмехаться?
Разве можно топтать каблуками сирень?..

И когда Вы, страдая от ласк хамоватых,
Тихо плачете где-то в углу, не дыша, —
Он играет для Вас свой концерт Сарасате,
От которого кровью зальется душа!

Безобразной, ненужной, больной и брюхатой, —
Ненавидя его, презирая себя,
Вы прощаете все за концерт Сарасате,
Иступленно, безумно и больно любя!..

Если читатель обратится к книге Вертинского, то погрузится в тонкое описание того, как росло волнение Владеско во время исполнения песни и как потрясенный скрипач уже после концерта зашел к певцу и сказал: «Вы... убили меня... Я понял... Но я не буду!» А еще через несколько лет с тем же Петей у Вертинского произошел разговор, в котором была поставлена сюжетная точка. Вертинский вспоминал:

«— Я был в Данциге. Слушал Владеско... — говорил мне как-то в Париже Петя Барац.

— Ну?

— Ну, ничего. Знаешь, он здорово изменился. Помнишь, какой это был дикарь в Черновцах?

— А теперь?

— Теперь ты бы не узнал его. Точно подменили. Вежливый, серьезный, внимательный. А играет! Еще лучше.

— Ну, а как он с Сильвией? Бьет ее?

— Что ты! Он в ней души не чаёт. Каждый вечер ей цветы приносит, и сам ставит на ее столик. А когда выпьет, плачет и просит у нее прощения.

— При всех?

— При всех!

Такова сила песни».

В чем же заключалась эта сила песни? Не проповеди, не обвинения, не скандала, а именно песни — произведения искусства?

Владеско пришел слушать песню о себе, и его «Я биографическое» было максимально мобилизовано на проверку своей тождественности: если меня хвалят, то все великолепно; если меня ругают, то критику надо отвергнуть с порога. Но начальные слова показывают, что песня не о Нем. Во-первых, певец обращается к Ней. Во-вторых, он говорит о Ее любовнике (а не супруге, каковым являлся Владеско Сильвии), и внешность любовника не похожа на внешность румынского скрипача. Полный, представительный, совсем не старый муж не то же самое, что «седой и горбатый» любовник. Столь же разнится по внешности героиня песни и Сильвия. Значит, «Я биографическое» получает основание утверждать: это не обо мне, это не Я, это Он — другой, чужой, который может быть и плохим. И будучи дурным человеком, этот Он женщину «дико ревнует, не любит и бьет!» Сходство поведения персонажа и прототипа намечается, но вполне можно признать его неполноту (Я-то люблю Сильвию) и случайность (если и дерусь, то по другой причине). «Но когда он играет концерт Сарасате, / Ваше сердце, как птица, — летит и поет». А вот здесь вполне можно провести отождествление: Я столь же замечательный скрипач! Но как тогда быть с предшествующим неузнаванием себя? Если закроешь глаза и заткнешь уши, то потеряешь не только хулу, но и хвалу!

Прямое отождествление вызывало бы, безусловно, блокировку всей информации. Частичное отождествление позволяет «Я биографическо-

му» строить хорошую мину при плохой игре: Я частично похож на персонаж (в хорошем), а частично нет (в плохом).

И тогда открывается возможность бескорыстно исследовать проблему, которая стоит в песне. Скрипач не уверен в себе, а потому унижает женщину, которая его любит. Но эта победа самолюбия бессмысленна, потому что даже в самом униженном состоянии, даже проникаясь ненавистью, героиня продолжает боготворить его как великого музыканта. Свою беспардонную жесткость скрипач может оправдать лишь своею же избранностью, которая якобы терпит оскорбление. Но оскорбления нет: скрипач принят героиней абсолютно, даже в момент ее полнейшего самоуничтожения, граничащего с гибелью собственной личности («ненавидя его, презирая себя»). И вот здесь проблема уже рассматривается на уровне «Я ценностного»: жестокое самоутверждение художника перед принявшей его женщиной бесполезно, ибо его миссия подтверждена, но остается страшная угроза потерять близкого человека. Все критические выпады против героя постоянно завершаются гимном его дарованию.

Но если происходит принятие такой позиции «Я ценностным», то «Я биографическое» становится в трудное положение. Скрипача из песни можно хотя бы частично оправдать тем, что он стар, уродлив и связан судьбой с непривлекательной женщиной. А на что тогда жаловаться вальсяжному баловню судьбы, которого выбрала знаменитая актриса, красавица и действительно знаток искусства. Это она, а не увядшая и как бы «безъязыкая» героиня боготворит своего Владеско. «Я биографическое» должно было бы сопротивляться такому сравнению, если бы не почувствовало еще более страшную угрозу: сейчас положение не таково, но может стать таковым в будущем. Очень похожей на ситуацию в песне может стать развязка реальной истории, когда Владеско одряхлеет, а Сильвия окажется «безобразной, ненужной, больной и брюхатой». Грядущие потери налицо, а приобретений никаких. Останутся ненависть и презрение, да бегство в восхищение музыкой.

С помощью облагороженного «Я ценностного» «Я биографическое» получает возможность увидеть проблему, не отвергая ее с порога, осмыслить ее в режиме «бескорыстного обсуждения» и пойти на самоусовершенствование. С одной стороны, осознается опасность сохранения status quo: грядет неизбежный крах. С другой, открывается приемлемый путь для утверждения своей ценности. Уж если героиня песни готова простить своего «седого и горбатого» скрипача, то у его прототипа есть все шансы на любовь и снисхождение еще не доведенной до крайности красавицы.

Стоит отметить и еще один уникальный момент «Концерта Сарасате». Основная тема, которая дана в развитии, это великая сила искусства,

способная влиять на человека. Это логика работы «Я ценностного». Отблеском, боковым рефлексом для «Я биографического» будет признание того, что искусство может влиять и на «меня», на это самое «Я биографическое». Открывается как бы дополнительный канал воздействия на «Я биографическое»: ну и пусть влияет, если Я в своей реальной ипостаси конкретного человека влияю на других. Иначе и мое воздействие музыкой теряло бы смысл или превращалось в мошенничество, в манипуляцию.

Если же ввести еще один дополнительный фактор — великое исполнительское дарование Вертинского, — то можно понять, какое потрясение постигло Владеско, признавшего в певце соизмеримую с собой личность. Брат упрекнул брата. Случай с «Концертом Сарасате», конечно, уникален. Но даже при такой близости жизненных и художественных событий можно указать на несколько важных моментов воздействия именно искусства.

Для восприятия произведения искусства требуется весьма значительное ослабление «Я биографического» — вплоть до его временного устранения. Только таким способом нейтрализуются защитные механизмы личности. Применяется как бы личностный наркоз. Учение Канта о бескорыстном характере искусства в данном случае может считаться важной эстетической установкой, соответствующей изытанию художественного переживания из непосредственных практических, сиюминутных забот. «Я биографическое» получает такую дозу успокоительного, что позволяет себе расслабиться и отдохнуть, не вмешиваясь в происходящее. И тогда открывается возможность переструктурирования высших слоев личности: «Я ценностного». Пословица гласит: «Коней на переправе не меняют». Нужно найти безопасное место и безопасное время. Если бы шахматист учился только в процессе шахматных состязаний, Каисса была бы только уделом ремесленников. Шахматисты в неконкурентной ситуации изучают партии великих предшественников и современников, анализируют собственные сыгранные партии, тренируются в поиске комбинаций на диаграммах, создают этюды. И во всех таких случаях «игра идей» сильнее борьбы за победу во что бы то ни стало, сильнее погони за очком. В соответствии с законом Йеркса-Додсона недостаточно мотивированный и сверхмотивированный подход к делу снижает результативность. Вершина «колокола» в графике зависимости достижений от величины стимулирования находится в средней зоне стимулирования, когда еще велика доля интереса к процессу деятельности, но когда не слишком сильны опасения проиграть.

«Я биографическое» согласно думать о журавле в небе, только если синица в руке точно есть. И в этом отношении «Я биографическое» скопидомно и мелкотравчато. Искусство помогает увести его с дороги практических дел в сторону, успокоить и дать пищу для раздумий «Я ценност-

ному». Формы «художественного наркоза» известны: это специальный ритуал участия в художественной деятельности группы людей (тишина, темнота, сдержанность манер, нежелательность межличностных контактов). Это условность каждого вида искусства («три стены» на театральной сцене, неподвижность скульптуры, ритм и метр в поэзии и т. п.), а значит, невозможность практического вмешательства в состояние художественного объекта (например, оповещение Гамлета из зала о грозящей опасности). Это прямые декларации и косвенная демонстрация нереальности происходящего: фантастика, нарушение меры и пропорции, алогизм, обыгрывание собственной условности. Но, конечно же, самым мощным механизмом отключения «Я биографического» является создание столь парадоксальной ситуации, что прагматический подход к ней становится либо невозможным, либо мало привлекательным.

Преодоление страха

А. Н. Леонтьев любил вспоминать, как Л. С. Выготский задавал своим ученикам каверзные и глубокие вопросы. Вот один из них: «Разве не любопытно в колыбельной песне читать такие слова: «Злой чечен ползет на берег, точит свой кинжал»? Едва ли это успокоительное значение, правда? В чем же сняты эти значения страшного?» Жаль, что до нас не дошел ответ этого выдающегося психолога. Но вопрос поставлен остро, и можно попытаться его обсудить.

Выготский цитирует «Казачью колыбельную» Лермонтова — самую известную русскую колыбельную песню. Она уже в XIX веке стала широко бытовать наряду с фольклорным наследием старины, причем именно как рассчитанная на ребенка убаюкивающая песня. Дидактический момент в детском фольклоре значительно более выражен, чем во взрослом. Поэтому особенно интересно обратиться к образцу ранней социализации ребенка через художественное произведение. Вот полный текст.

Казачья колыбельная

Спи, младенец мой прекрасный,
Баюшки-баю.
Тихо смотрит месяц ясный
В колыбель твою.
Стану сказывать я сказки,
Песенку спою;
Ты ж дремли, закрывши глазки.
Баюшки-баю.

По камням струится Терек,
Плещет мутный вал;
Злой чечен ползет на берег,
Точит свой кинжал;
Но отец твой — старый воин,
Закален в бою:
Спи, малютка, будь спокоен,
Баюшки-баю.

Сам узнаешь, будет время,
Бранное житье;
Смело вденешь ногу в стремя
И возьмешь ружье.
Я седельце боевое
Шелком разошью...
Спи, дитя мое родное,
Баюшки-баю.

Богатырь ты будешь с виду
И казак душой.
Провожать тебя я выйду —
Ты махнешь рукой...
Сколько горьких слез украдкой
Я в ту ночь пролью!..
Спи, мой ангел, тихо, сладко,
Баюшки-баю.

Стану я тоской томиться
Безутешно ждать;
Стану целый день молиться,
По ночам гадать;
Стану думать, что скучаешь
Ты в чужом краю...
Спи ж, пока забот не знаешь,
Баюшки-баю.

Дам тебе я на дорогу
Образок святой:
Ты его, моляся Богу,
Ставь перед собой;
Да, готовясь в бой опасный,
Помни мать свою...
Спи, младенец мой прекрасный,
Баюшки-баю.

Ясность замысла и чистота его художественно-дидактической реализации в стихотворении столь отчетливы, что можно говорить о величественной простоте тех слов, с которыми мать обращается к ребенку. Поэтому появляется благоприятная возможность проанализировать психологическую конструкцию этого шедевра.

Уже первый стих демонстрирует эффективное сочетание содержательного и коммуникативного элементов высказывания. «Спи» — глагол повелительного наклонения, конкретизирующий ситуацию желательным действием и устанавливающий связь между адресантом (матерью) и адресатом (дитем). Обращение «младенец мой прекрасный» делает коммуникацию задушевной, интимной («мой») и подчеркивает высшую ценность ребенка («прекрасный»). Из уст матери младенец слышит слова, излучающие тепло. Установленный канал коммуникации несет позитивную информацию. У ребенка формируется и укрепляется готовность слушать дальше. Следующий шаг — расширение контакта из сферы «мать-сын»: даже месяц с неба «смотрит» именно на ребенка. Языковая метафора мифологизирует картину, превращая природу в благостно-антропоморфный космос (смотреть — это «тихо» и «ясно» излучать свет с фиксированной центрацией на адресате — ребенке). Дитя становится средоточием всемирного, природно-человеческого внимания и восхищения. И слова направляются на выделение своей знаковой природы, сами на себя: словами мать обещает говорить приятные, слышанные ребенком ранее слова же (сказки, песенку). Уже в первых же строках слово выполнило важнейшие свои функции: суггестивную (внушение, призыв, успокоение), коммуникативную (связь слушателя с говорящим — через обращение), референтную (передача содержания об окружающем мире), эмотивную (передача эмоционального тепла) и знаково-рефлексивную (слово о слове). Завершается строфа ласковым увещанием уснуть: «Ты ж дремли». И все дальнейшие строфы заканчиваются словом «спи» и завораживающим «баюшки-баю». Этот рефрен успокоения постоянной теплой волной мягко накатывает на образы каждой строфы, просветляя их.

Вторая строфа подобна выстрелу в тишине. «Мутный вал» Терека, ползущий «злой чечен», который «точит свой кинжал». Нелогичность, а пожалуй, и невозможность таких одновременных действий (ползти и точить) только усиливают ужас надвигающегося. Терек выступает как граница, через которую смерть переползает на светлые поля жизни. Это черный злодей, страшный своей беспощадностью, злобой и фантастическим, а потому особенно разрушительным коварством. Вот где отчетливо возникает действенность детского переживания: с одной стороны, создана добрая и ласковая установка на мир, ближайшее окружение ребенка и на

него самого — прекрасного младенца; с другой стороны, угрозы всему этому счастливому бытию. Если бы сообщение несло лишь страх, ребенок должен был бы убежать. Другого выхода в ситуации угрозы нет, особенно если она реальная. В стихотворении же страх тормозится радостью: убежишь не только от «злого чечена», но и от «месяца ясного», от нежной матери, да и про себя не забудешь, что прекрасен.

Дарвиновское наблюдение о том, что противоположные чувства обездвигивают, справедливы относительно физической стороны поведения. Психологическая же сторона связана с тем, что противоположные эмоции располагают к закреплению в сознании проблемы вместо устранения из него травмирующей информации. Как любил повторять Б. Ф. Поршнев, духовный прогресс осуществляется через преодоление рефлекса, через его ослабление или отмену.

Двойственность переживания остановила ребенка, пресекла попытку просто отвернуться от опасности. Это еще не победа, а духовное упражнение на стойкость. Младенец, может быть, и закрыл глаза руками, но замер и сквозь пальцы слегка поглядывает на угрозу.

И тут приходит помощь: «Но отец твой — старый воин, победит в бою». В одной фразе дано завершение. Добро победило. Выстоявший даже миг опасности ребенок получает эмоциональное подкрепление как свидетель победы. Если бы повествование закончилось на заточке кинжала, сюжет просто травмировал бы ребенка, укрепил его в обоснованности бегства и в ожиданиях худшего. В своей автобиографической книге «Перед восходом солнца» Михаил Зощенко вспоминал, как он с сестренкой, будучи детьми, остались с няней в темной комнате и попросили ее что-нибудь рассказать. Та, не тратя много времени, прогугнила о принцессе, в комнату которой пришла колдунья и рассовала под подушки и одеяла разных гадов (змей, жаб). Дети затрепетали, а няня после такой экспозиции просто сказала: «Ну, а теперь спите», — и ушла из комнаты. Злая манипуляция няни сделала свое дело: шрам на душе писателя остался навсегда.

И практические психологи, и теоретики, занимающиеся эмоциями, особенное внимание уделяли неизжитым тяжелым чувствам. Они настолько прочно закрепляются в подвале бессознательного, что способны дезорганизовать важные действия личности по выходу из тупика, так как ее прошлый отрицательный опыт не дает возможности трезво и конструктивно подходить к трудностям настоящего. И. П. Павлов при исследовании рефлексов выделил так называемый условный тормоз. Тормозом он именуется потому, что является специфическим раздражителем, сигнализирующим: условная реакция не возникает, будет заторможена. Например, после загорания лампочки собаке дают есть, что приводит к об-

разованию у нее слюноотделительного условного рефлекса. Если же за вспышкой света следует звонок, то собаке есть не дают. И тогда образуется тот самый тормозной рефлекс: после звонка у собаки слюна не выделяется. Звонок стал тормозом.

Польский психолог Солтысик предложил очень интересную трактовку тормозного рефлекса в ситуации избегания. Если, например, ребенок покусала собака, он следующей встречи с собакой будет избегать и избегнет ущерба. Образовался условный рефлекс: собака — укус. Избегание же собаки и станет тормозным рефлексом. Логика рассуждений и поведения ребенка будет такой: за появлением собаки обязательно последует укус, но своим бегством я избегаю укуса. Вклинившийся в первоначальный условный рефлекс (собака — укус) тормозной рефлекс (избегание собаки отменяет укус) закрепляет этот самый первоначальный рефлекс. Условный рефлекс (собака — укус) при избегании собак не угасает, а укрепляется. Получается заколдованный круг: чем больше я избегаю явлений, вызвавших тревогу, тем больше я закрепляю в себе эту тревогу. Разорвать его можно только одним способом: встать лицом к опасности, допустить ее наступление, но добиться положительного результата (в нашем примере, оказаться рядом с собакой и не получить укуса).

Двойственное, противоречивое эмоциональное переживание в искусстве препятствует избеганию при получении информации, которая раньше оказалась травмирующей. И значит, открывается возможность для перепроверки прошлого негативного опыта, открывается возможность разорвать связь между восприятием какого-либо факта действительности и ожиданием его нежелательного последствия, между явлением и его отрицательной эмоциональной оценкой. Это и предполагает победить страх перед тем, чего не надо бояться. Социальный опыт преодоления страха, полученный сперва в практике исключительных по стойкости и храбрости людей, может стать тем мечом, который разрубит гордиев узел ужаса — ужаса, охватившего неопытную и испуганную душу обычного человека. В. О. Ключевский так говорил о значении житий великих подвижников для мирянина Древней Руси: «Цель жития — наглядно на отдельном существовании показать, что все, чего требует от нас заповедь, не только исполнимо, но и не раз исполнялось, стало быть, обязательно для совести, ибо из всех требований добра для совести необязательно только невозможное».

Но окончательное преодоление страха наступает не при нейтрализации угрозы, а при победе над ней. Нужно не только разорвать связь между явлением и его травмирующим последствием, но связать это явление с позитивным переживанием — с переживанием радости и победы. И здесь стоит опять обратиться к опытам И. П. Павлова. Один его парадоксаль-

ный эксперимент показал, что доброе окончание дела может изменить оценку даже его плохого начала. Речь идет о так называемом извращенном рефлексе. Удар током автоматически вызывает болезненную реакцию живого существа — это запрограммировано генетически. Но Павлов сумел выработать на удар током положительную реакцию, подкрепляя его у собаки последующим кормлением. Приученная собака на прижигание кожи током отвечала обычным пищевым рефлексом, ожидая еды. Наблюдавший за экспериментом Павлова Шеррингтон так определил значимость увиденного: «Теперь я понимаю радость мучеников, с которой они всходили на костер».

Поэтому вторая строфа «лермонтовской песни» не только останавливает бегство от врага, но и настраивает на победу. Тревога по поводу коварного нападения врага может переплавляться в радостное ожидание победы над ним. Как сказал Пушкин, «есть упоение в бою». Стихотворение Лермонтов назвал «Казачья колыбельная» — эта песня для маленького жителя приграничной области, где обитают смелые люди, которые держат свою судьбу в своих руках. Смелость должна впитываться у казака с молоком матери. Уже первыми двумя строками могла бы ограничиться песня Лермонтова. Но поэт продолжает сюжет. Стихотворение превращается в жизненную программу, которую реализует маленький казак по мере взросления.

В первых двух строках ребенок выступает как наблюдатель, а не деятель. Ослабление «Я биографического» связано с выходом на передний план отца — «старого воина», победителя. И референтная ситуация (описываемые события борьбы) не пересечется с коммуникативной (общение матери и дитя). События разворачиваются там — у Терека. Песня поется здесь — у колыбели ребенка. «Там» и «здесь» находятся в таком отдалении, что какое-либо вмешательство в борьбу «Я биографического» исключено. Оно наблюдает за кровавой схваткой и победой одного из «своих» (отца) с безопасного расстояния, поэтому в состоянии освоить сюжетный ход (битву), включить его как материал в свое сознание.

А вот в следующих строфах преодолевший страх зритель превращается в потенциального воина, наследника своего отца, который уже выступает как alter ego. «Богатырь ты будешь с виду и казак душой». Будущее время также снимает накал страстей от борьбы здесь и сейчас. Это то идеальное Я, на которое ориентирует ребенка песня, которое должно стать важной частью «Я ценностного» — установок высшего ранга, бескорыстных, связанных с внеситуативными долговременными личностными стратегиями (служению справедливости, добру, истине, красоте).

Дальнейший тщательный анализ стихотворения потребовал бы долгого рассмотрения новой оппозиции: рост богатырства сына порождает

беспокойство и горе любящей его матери. «Там» и «здесь» меняются местами. Теперь там — красивая и героическая борьба, здесь — томление, безутешное ожидание и горькие слезы. Правда, связь сына с матерью не разрывается, поэтому возникает как бы зеркальная эмоция (мать тревожится, что сын будет по ней скучать, то есть страдает от предположения, что любимый человек страдает от любви к ней). Катарасис же (очищение) возникает, действительно, преодолением страха состраданием. И страх уже связан не с образом врага, а с опасностью потерять духовную связь любящих сердец — сына и матери. Эмоциональная разрядка совершается через действие, преодолевающее пространство и время, — через молитвы. И две молитвы взаимодополняют друг друга, зеркально располагаясь вдоль своеобразной оси симметрии: мать будет молиться за сына Богу, сын перед образом, данным матерью, будет молиться Богу и помнить о ней. Страх перед врагом будет преодолен мужеством, страх перед разлукой с матерью будет преодолен состраданием и любовью. «Я ценностное» получает сценарии действий, способных влиять на «Я биографическое», возвышая его.

Значение и смысл

Эмоциональная двунаправленность художественного текста — это лишь характеристика поверхностных процессов восприятия искусства. Коль скоро речь идет о трансформации личности читателя, зрителя или слушателя, то, безусловно, следует спуститься в более глубокие слои. Обычно психологи ограничиваются весьма загадочными высказываниями о ядерных, центральных процессах, вызванных воздействием искусства на личность (вживание, отождествление, эмпатия). Но и претендующие на ясность формулировки требуют такого истолкования, при котором далеко не всегда чувствуешь уверенность в правильности «перевода» чужих слов на свой язык. Очень заманчивой выглядит гипотеза одного из известнейших последователей Л. С. Выготского А. Н. Леонтьева. Он говорил, что искусство обеспечивает переход «значений» в «смысл». Видимо, под «значением» подразумевается ясно фиксированное, всеми одинаково понимаемое, достаточно абстрактное, очищенное от мелочей содержание. А «смыслом» именуется лично пережитая, наделенная чертами уникальности, тесно связанная с индивидуальным опытом и поведением, семантическая единица. Например, слово «моя» обладает значением принадлежности автору высказывания, а «комната» — значением ограниченного стенами пространства в доме. Когда же я говорю «моя комната», то имею в виду ту самую, не похожую на другие, вмещающую в уникальном состоянии мебель, книги и другие предметы, часть моей же (то есть не похожей на другие) квартиры. Значения холодны, всеоб-

щи, отрешенны, внешни, формальны. Смыслы полны теплоты, конкретности, интимности, они неповторимы и ценны принадлежностью именно моей реальности.

Но как в искусстве осуществляется переход «значения» в «смыслы»? Ведь этот процесс сам по себе универсален и проявляется, видимо, во всех формах социализации личности. Приведу пример из произведения искусства (ибо оно ярко передает нужное здесь содержание), но в нем описывается явно реальная цепь переживаний. Это отрывок из «Смерти Ивана Ильича» Л. Н. Толстого. Главный герой, уже давно знавший, что человек не вечен, вдруг узнает о своей смертельной болезни.

«В глубине души Иван Ильич знал, что он умирает, но он не только не привык к этому, но просто не понимал, никак не мог понять этого. Тот пример силлогизма, которому он учился по логике Кизеветера: Кай — человек, люди смертны, потому Кай смертен, казался ему во всю его жизнь правильным только по отношению к Каю, но никак не к нему. То был Кай — человек, и это было совершенно справедливо; но он был не Кай и не вообще человек, а он всегда был совсем, совсем особенное от других существо: он был Ваня с мамá и папá, с Митей и Володей, с игрушками, кучером, с няней, потом с Катенькой, со всеми радостями, горестями, восторгами детства, юности, молодости. Разве для Кая был тот запах кожаного полосками мяча, который так любил Ваня? Разве Кай целовал так руку матери и разве для Кая так шуршал шелк складок платья матери? Разве он бунтовал за пирожки в Правоведении? Разве Кай так был влюблен? Разве Кай так мог вести заседание?»

То, что Иван Ильич «знал» об умирании, он стал постепенно «понимать» только в критической до безнадежности ситуации. Правда, в современной культуре неясно, следует ли заранее «понимать», что такое смерть. Но есть достаточно много серьезных опасностей, «понять» которые лучше заранее, чем открывать для себя общезначимую истину в момент, когда уже грянул гром. Понимание выступает как придание абстрактному, так сказать, общесловарному значению важного личного смысла. Известный австрийский психолог Виктор Франкл предлагал три варианта преодоления кризиса (в зависимости от степени его тяжести): изменить окружающую реальность, изменить себя (характер, систему поведения) и изменить свой взгляд на мир и на себя. Действительно, в обычной жизни человек обращается «зрачками в душу» только в самых затруднительных обстоятельствах, когда сталкивается с невозможностью изменить что-либо вокруг. Искусство же обеспечивает такой процесс с наименьшими для личности издержками: не в связи с ужасно сложившимися биографическими обстоятельствами, а в ситуации лишь смысловой невыносимости.

Смысловая невыносимость наступает тогда, когда возникает отчетливое для сознания противоречие между мнением и опытом или логические неувязки в системе взглядов. Если подобные нестыковки касаются напрямую личности познающего, то ему смягчают положение защитные механизмы (вплоть до блокировки травмирующей информации). В небографической ситуации таких механизмов нет. Известно, что от слов и идей нельзя укрыться. Первобытные люди, дети, старики, загипнотизированные и психически больные люди часто оказывались просто жертвами повелительного слова, сорвавшегося с уст авторитетного для них человека. Древняя культура — вообще повелительная. Например, в волшебной сказке автоматически действует принцип «сказано — сделано». В сказке «Пойди туда, не знаю куда» боярин постоянно лжет царю, приписывая Федоту-стрельцу речи, которых он не говорил. Но Федоту и в голову не приходит опровергать их: он просто идет и выполняет произнесенное (не важен источник, а важно воплощение воли в слове).

Слово можно нейтрализовать только словом, теорию — теорией. Смысл можно только переосмыслить. Поэтому конфликт слов должен закончиться сотворением нового слова. Его звуковая оболочка может остаться прежней, но содержание изменится.

Язык и речь в искусстве

Искусство использует все значащие единицы как сырые слова, которые преобразует. Механизм восприятия художественного текста не совпадает с механизмом обычной коммуникации. Как показали структуралисты (прежде всего тартусской школы), осмысление художественной речи протекает в обратном направлении, если прямым считать понимание обычного разговора. В бытовой ситуации человек, слушая другого, речь (поток конкретных знаков) соотносит с языком (системой знаков и правил их сочетания), понимает сказанное и относит его к окружающему миру. Считается, что каждое слово имеет фиксированное значение, которое при понимании (раскодировании) речи и всплывает в сознании слушателя. Осмысляется именно речь. В процессе же чтения художественного текста происходит определение значения слов, которые только частично похожи на общесловарные единицы. То есть происходит изучение языка высказывания (а не речи!). Вот острота легкомысленных бонвиванов: «Женщины бывают хорошие и хорошенькие». Фраза понятна, ее слова похожи на обычные, но только похожи. Здесь слово «хорошая» включает в себя все достоинства, кроме внешней привлекательности, а слово «хорошенькая» скорее характеризует лишь наружную привлекатель-

ность. «Хорошая» и «хорошенькая» оказались антонимами, ибо противопоставлены. Данное изречение имеет свой особый словарь, а значит, и свой особый язык. Собственно после установления этих ситуативных значений мы и можем восстановить «дух» нового словаря и мирозерцание носителя этого языка — довольно легкомысленного ухажера.

Стремление осмыслить сказанное, поняв его язык, настолько сильно, что оно само по себе порождает художественный эффект. Вот «лингвистическая сказка» Людмилы Петрушевской, воплотившей глубокую идею значительного русского филолога Л. В. Щербы.

Пуськи бятые

Сяпала Калушка по напушке и увазила бутявку.

— Калушата, калушаточки! Бутявка!

Калушата присяпали и бутявку стрямкали.

И подудонились.

— Оее, оее! Бутявка-то некузявая!

Калушата бутявку вычучили.

Бутявка вздрезнулась, сопритюкнулась и усяпала с напушки.

А Калуша волит:

— Бутявок не трямкают. Бутявки дюбые и зюмо-зюмо некузявые. От бутявок дудонятся.

А бутявка волит за напушкой:

— Калушата подудонились! Калушата подудонились! Зюмо некузявые! Пуськи бятые!

Этот текст я читал слушателям, общее число которых перевалило за тысячу: и детям (от 4-х лет), и взрослым. Большинство из них были увлечены, лишь несколько — раздражены. Но ни одного равнодушного я не увидел. Успех этой сказки таков, как триумф хорошего анекдота — может быть, самого демократичного жанра словесного искусства. Слушателей просили рассказать о том, что же произошло и на каком языке написана сказка. На второй вопрос обычно шли ответы: украинский, белорусский, блатной, детский, заумный (и очень редко правильный — нуда, русский). Причем решающее большинство слушателей пытались «восстановить» события, и явно со смыслом. Значит, задача освоения особого языка (а не узнавание в речи знакомых слов) существовала!

Сказка действительно написана русскими словами, в которых лишь корни слов заменены бессмысленными сочетаниями звуко-букв. Поэтому «калуша» и «калушата» определяются как мать и ее дети (суффикс «ат»

указывает на детеныша, а окончание «а» — на множественное число). «Сяпала» в соседстве с «присяпали» воспринимается как глагол движения в прошедшем времени (суффикс «л») и единственного числа женского рода (окончание «а»), а последнее указывает направление (приставки «при» — приближение).

В целом сюжет излагают так: самка (чаще всего птица) увидела интересный для детей объект (насекомое, червяка) и позвала детей, те прибежали, попытались съесть незнакомца, но пострадали (отравились, укололись) и выпустили (или даже выплюнули) его. «Мамаша» причитает по поводу неосторожности деток (так с этими «бутявками» не поступают), а раздраженная жертва нападения уползает, с иронией (!) повторяя слова «мамаша» и завершая все словами осуждения.

Более конкретные интерпретации отличаются исключительным разнообразием, хотя можно их сгруппировать. Т. П. Иванова на уроке русского языка в 5 классе предложила детям проиллюстрировать прочитанную им эту сказку. У девочек «калушата» чаще всего были нежным подобием бабочек, мирных птичек, а бутявка обиженным жучком или червячком. У мальчиков чаще всего «калушата» были панцирными, чешуйчатыми, зубастыми, клыкастыми, с шипами, большими пастями и острыми клешнями, а «бутявка» гневно сопротивлялась, также выставив щупальца и шипы и разбрызгивая яд. Но при этом все существа представлены как вымышленные и только чуть похожие на реальных животных. Языковая игра была воспринята и на живописном уровне (создавался особый мир животных).

Проблема понимания языка (или языков) искусства имеет фундаментальное психологическое значение (примерно такое же, как и понимание иностранного языка). Родной язык мы воспринимаем как «естественный», ибо он — единственный! — решил проблему коммуникации у ребенка. Таковы же и «естественные» условности жанров искусства, которые были вплетены в ткань художественно-бытовой жизни малыша (например, все условности национальной волшебной сказки). Для освоения же непривычных форм искусства требуется уже установка на многоязычие. В древности для большинства людей речь на иностранном языке считалась неправильной. Примерно так же оценивается современными наивными читателями или зрителями многие новые художественные формы: они непривычны, а значит, неправильны. Попытка прочесть новое произведение на усвоенном ранее языке не удастся, а необходимость признания нового языка отвергается. Но мне случалось в беседах с консервативно-натуралистическими зрителями заронить в их сознание мысль, что возможен и иной подход. Например, реалистическая живопись XVI-XIX века предполагала неподвижность зрителя и замерший на

мгновение изображенный мир. А что если признать право на движение и за художником, и за реальностью? Тогда иначе (осмысленно) «читается» и икона, и живопись импрессионистов.

Но все равно, нет людей, стоящих вне искусства. Они могут быть поклонниками одномерного, раннебиографического искусства, однако тянутся к нему.

«Я биографическое» действует в режиме готового, сформировавшегося языка, с помощью которого оперативно, в условиях ограниченного времени расшифровывает «речь» быстротекущего настоящего. В кризисные же моменты, когда «речь» событий становится невнятной, приходится переосмысливать именно «язык» — код поступающей информации. На это и направлено «Я ценностное». Искусство и является более универсальной, широкой по охвату тем и умов методикой, обучающей пересмотру «языка» (в стихах Пушкин обращается к жизни со словами: «темный твой язык учу»).

Через искусство человек получал возможность получить иной взгляд на свой индивидуальный, а потому узкий опыт, лишив его однозначности, всеобщности и диктата свершившегося. Языкознание уже давно обнаружило фатальную нестройность любого из естественных языков: избыточность за счет синонимии, туманность из-за полисемии, запутанность в связи с омонимией, не говоря уже о загадочности на почве метафоры. Это все то, с чем бьются специалисты по машинному переводу с иностранного языка. Естественному языку не хватает машинной последовательности. Все становится на свои места, когда в объяснение подобной языковой «нерегулярности» включается идея переосмысления, то есть как бы перенастройки языка, модификации кода. И искусство слова специально использует эти языковые механизмы, превращая их в игру, способствующую переинтерпретации мира.

Анекдот является одним из древнейших жанров фольклора. И, может быть, самым распространенным механизмом создания анекдотичного эффекта является смена области применения слов, то есть его языковой принадлежности. Первая часть анекдота ориентирует на быстрое (и тем самым шаблонное) истолкование происходящего в духе практической реакции «Я биографического» на актуальную ситуацию. Во второй части обрушивается первое предположение из-за невозможности понять связь между началом и концом в контексте начальных установок. Только смена контекста (нахождение нового языка или области его применения) позволяет понять смысл всего сказанного и посмеяться над собой при восприятии бессмысленного или прозаического действия героя анекдота. («Было холодно, и Штирлиц всю ночь топил печь. К утру печь затонула».)

Я создал специальный тест на исследование чувства юмора, предлагая 15 анекдотических ситуаций без последнего предложения. Испытуемым нужно было в предложенном списке возможных вариантов (числом 30) найти наиболее остроумный ответ (там были и бессмысленные, и просто неинтересные варианты вперемежку с остроумными). Испытуемые чаще воспринимали тестирование как проверку на личную развитость и состоятельность, что неизбежно повышало тревожность. Но сила анекдота преодолевала «корысть испытания», ибо даже индивидуальное заполнение текста в группе сопровождалось постоянным смехом. И чем дальше «область применения» (подъязыки, семантические гнезда) осмысленного и переосмысленного слова, чем отчетливее уникальность языковой ситуации как именно словесного оформления в данном конкретном языке, тем мощнее комический эффект. Только на русском языке может звучать такой анекдот: «Король Непала издал закон, по которому его подданным должен считаться всякий, кто зачат не-пал-кой и не-пальцем». Последовательный фрейдист увидел бы здесь прежде всего эротический подтекст, когда под видом разрешенного можно поговорить о запретном, порезвиться нагому подсознательному в прозрачных одеждах «приличного» фасона. Но более универсальным механизмом остроумного является все-таки игра смыслами, частным видом которой является просвечивание эротики через солидность.

Наиболее ярким признаком «украшенной речи» является метафоричность. Но ведь метафора, по мнению большинства филологов, — это интерпретируемая неправильность. Фраза «не кони, а звери» — это ошибка в классификации, нарушение исходной языковой нормы, создание переносного (непрямого) значения. Однако это значение может восприниматься как осмысленное (домашнее животное проявляет черты дикого резвого хищника). Я-концепция представляет собой систему значений, которые субъект приписывает себе. Поэтому смена значений относительно себя, переинтерпретация своей личности и есть изменение личности. Определение «языка», на котором следует описывать личность или его смена, является мощным методом постижения человека в литературе.

Побывав в библиотеке Онегина, Татьяна задалась вопросом: «Уж не пародия ли он?» — И тут же забеспокоилась: «Ужели слово найдено?» Раскольников колеблется: «тварь я дрожащая или право имеющий?» Героиня «Бесприданницы» Лариса, брошенная барином Паратовым, находится в тупике: он не берет ее в жены, домой ей, опозоренной, идти нельзя, покончить с собой она боится, ехать с пожилым Кнуровым в Париж любовницей противно. И вдруг раздраженный и завистливый Карандышев говорит ей, что по ее поводу богачи играют «в решку», точно она вещь. И

поняв, что в системе сложившихся межличностных отношений она действительно «вещь», Лариса находит хоть и скорбное, но решение проблемы: всякая вещь имеет свою цену, а наибольшую цену предлагает Кнуров. Значит, нужно его позвать и сторговаться с ним. И только смертельный выстрел Карандышева позволяет Ларисе остаться «человеком», а потому (из благодарности за избавление от «овеществления») умирающая Лариса спасает своего убийцу-освободителя, утверждая, что покончила с собой. На границе обычной, языковой практики и искусства речи находится прозвище, которое ложится на память о человеке грязным пятном или отблеском славы. А ведь прозвище — это тоже результат языкового творчества, определяющее человека в неожиданной классификации.

Психология, история, искусство

Можно ли рассмотреть психологию искусства с исторической точки зрения? Ведь предполагается, что механизмы психики, обеспечивающие «жизнь в искусстве», едины у всех людей (восприятие, память, катарсис и прочее). Но такое предположение верно с той же точностью, с какой человек в истории оценивается равным сам себе. Если же признать изменение внутреннего мира людей от эпохи к эпохе, то правомерен будет и исторический взгляд на психологию искусства.

Если посмотреть с птичьего полета на историю искусства, то можно так обозначить его путь: от канона к оригинальности. Канон тяготеет к однозначности, «правильности», общепринятости, устойчивости, традиционности, полноте. Оригинальность включает в себя многообразие, необычность, нарушение «правил», новацию, незавершенность. С позиций теории творчества это будут полюса «репродукция» — «открытие». С метапсихологической точки зрения дорога проляжет от доминирования в проверочной деятельности процессов подтверждения (тождественности) к господству процессов решения парадоксов. При социально-психологическом подходе речь пойдет о переходе растворенной в группе личности к индивидуальности. Культурология будет рассматривать эволюцию от одномерно-го к многомерно-му пониманию мира. Теория художественных стилей делает акцент на ограниченных возможностях выбора выразительных средств в архаическом искусстве и на многообразии их выбора в современном.

Было бы ошибкой утверждать, что искусство древности состоит из голых шаблонов. Если бы это имело место, то тогда оно бы не могло быть воспринято. Я полностью поддерживаю позицию В. М. Аллахвердова, что неизменная фигура на неизменном фоне при неизменной точке зрения должна исчезать из сознания, что сознание обрабатывает только из-

меняющийся стимульный материал. Но нельзя отрицать и того, что канон в искусстве подразумевает определенную жесткость, фиксированность художественных средств. Возникающую головоломку я бы предложил решать следующим способом.

Как известно, у млекопитающих глаз находится в состоянии постоянной вибрации (саккадические движения), а у рыбы — неподвижен. Вибрирование глаза животного позволяет удерживать в сознании видимый мир потому, что постоянно меняется точка зрения на него с помощью мышц глаза. Рыба же не имеет фиксированной опоры в воде и должна постоянно вибрировать всем телом, чтобы удержать свое положение. Поэтому неподвижный глаз в подвижном теле видит постоянно как бы вибрирующую картину среды. Эта аналогия позволяет разграничить архаический и современный типы мирозерцания.

Культурная картина мира древних была столь несовершенной, что вероятность правильного угадывания событий (успешность познания) была невелика — лишь достаточна для того, чтобы часть предпринятых действий оправдывалась благим результатом. Конфигурация внешних событий лишь частично совпадала с конфигурацией ожиданий. В итоге механизм сличения ожиданий и результатов не давал полного слияния моделей субъективного настроения и зафиксированной в сознании структуры данных извне. А только при полном слиянии этих моделей должно было бы произойти выпадение из сознания полученной информации. (Приведу красноречивый пример В. М. Аллахвердова. На бумаге нужно поставить очень много точек, а на кальке сохранить лишь несколько из них, а затем попросить испытуемого наложить на бумагу кальку так, чтобы точки кальки совпали с теми, что поставлены на бумаге. Испытуемый начинает двигать кальку по бумаге и в момент приближения точек на кальке к точкам на бумаге он увидит упущенный контур, что будет знаком приближения к правильному решению. Если же точки наложатся полностью, то контур исчезнет и невозможно будет утверждать, что решение найдено.) Именно неполнота соответствия ожиданий и результатов в культуре древности и делала информативным наложение неизменного шаблона на пестро-разнообразный и неожиданный внешний мир.

Отсюда, например, следует доминирование в архаическом сознании прошлого над настоящим и почти полное исключение из обозрения будущего. Прошлое — это время гигантов и титанов, эпоха богов и героев-учителей, царство «золотого века», вмещающее в себя подлинные вещи и события, которые потом лишь будут повторяться в искаженном, ухудшенном виде и с хаотическим чередованием. В настоящем нужно лишь узнавать подлинники былых времен, частично воскресшие в несовершен-

ных копиях для нынешнего (в знаменитом символе пещеры из «Государства» Платона настоящее предстает как тень прошлого, воплотившего вечность). Есть единичный, «правильный» мир, который может быть постигнут в канонизированном символе — соединении чувственного намека и сверхчувственного содержания. И творческое начало архаического искусства было связано с одноактным, одноразовым прорывом от личного к всеобщему, от временного к вечному, от конкретного к абстрактному, от узкоиндивидуального к всечеловеческому и божественному. Нужно было лишь один раз пройти отрезок жизни как личную метаморфозу, как мост от эмпирического и ограниченного индивидуальным опытом существования (от «Я биографического») к высшему бытию окультуренной личности (к «Я ценностному»). Подобно куколке, превращающейся в бабочку, ребенок через длинный обряд инициации превращался во взрослого, из сына земной женщины в сына вечного Бога — тотема. И выучивал торжественные гимны на особом наречии, и постигал ответы на загадки (привыкая к двуслойности высказывания — правда, фиксированной, а не ориентировочно-произвольной). Канон в искусстве и обеспечивал гарантированное приобщение смертного к вечности. На протяжении веков греки слушали аэдов, воспевающих героев «Илиады» и «Одиссеи» на языке богов, с его особой, но устойчивой образностью. Древняя словесность полна повторов и цитат, постоянных эпитетов и готовых формул, которые очень хорошо подчеркивают, что и в новом, необычном главное — это узнать старое, привычное. «И нет ничего нового под луною», — вдохновенно возвещает библейский Екклесиаст. Условность художественного языка во всех видах искусства воспринималась как неременное божественное установление, и привыкание к ней превращало ее в «естественную» маркировку передачи прекрасного, в «правильное» претворение в образах внешнего и внутреннего мира. Ясно, что такое искусство менее всего нуждалось в индивидуальном потреблении и в неритуализированной обстановке.

М. М. Бахтин, создавая грандиозную картину развития мировой культуры, считал, что художественные системы древности и современности опирались на разный фундамент: «основной творческой силой» архаики является память, а современного искусства — познание. Думается, нет необходимости сомневаться, что эстетические построения этот выдающийся ученый связывал с психологическими (впрочем, толчком для построения знаменитой теории хронотопа послужила идея великого физиолога А. А. Ухтомского, от которого был заимствован и основной термин).

В психологическом контексте переход от «эстетики тождества» к «эстетике различия» (термины Ю. М. Лотмана) означал сдвиг доминанты с репродуктивных процессов к продуктивным, а значит, в активизации личност-

ного момента познания. Поэтому и искусство в целом становилось школой нетривиального подхода к миру. В прошлом воспринимающий художественный текст должен был по преимуществу понять сделанное автором высказывание с приложением к нему известной системы художественных правил (то есть языка искусства). В Новое время главной задачей является установление, формирование этого языка в процессе постижения текста. Таков, скажем, детектив, в котором читатель не может в экспозиции приписать адекватные «значения» действующим лицам и даже не может иногда составить полный реестр участников событий (Например, в «Собаке Баскервиль» Конан-Дойла сперва неясно, идет ли речь о реальном псе или мистическом существе. Доктор Ватсон в пропаже тапок сэра Генри увидел курьез, а Холмс — доказательство, что дело вполне земное, если требуется предмет, сохраняющий запах своего владельца.) Более тонкую конструкцию перекодировки значений имеет новелла (в переводе с итальянского — «новость»). Криминальность для новеллы — совсем не обязательный признак, а вот своеобразная трансформация смыслов — обязательный.

В рассказе О. Генри «Последний лист» сперва повествуется о девушке-художнице, умирающей от тяжелой болезни в уютной городской комнате. Девушка постоянно смотрит в окно, где видит на противоположной стене вьющееся растение, с которого день ото дня все чаще падают осенние листья. К ней в гости иногда заглядывает старый художник, обещающий написать свой шедевр и на вырученные деньги увезти ее лечиться на солнечный юг. Но девушка убеждена, что все это пустые мечты неудачника и что с падением последнего листа она умрет. Казалось бы, все факты изложены, а смыслы приписаны предметам и людям с полной фиксированностью. Дальше наступает проверка. В бурную дождливую ночь лист должен был сорваться. Но утром больная увидела, что он победно держится. И она идет на поправку, уверовав в силу жизни. Когда больная была вне опасности, посетивший ее врач сказал ей, что умер старый художник, который в ту бурную ночь вышел куда-то с красками, вернулся весь промокший и схвативший неизлечимую простуду. И только тогда стало ясно, что все прежние реалии были осмыслены неправильно, поверхностно, с опорой на расхожий здравый смысл. Нарисованный этим художником на стене последний лист из символа смерти превратился в символ жизни, неудачник предстал героем, безнадежно непродуктивный живописец создал свой шедевр, умирающая преобразилась в оживающую. Первоначальный словарь художественных символов оказался непригодным для описания последующих событий.

Стоит еще раз вернуться к тому, что называется информативностью текста. Почему шедевр можно перечитывать? Казалось бы, уже после пер-

вого чтения получена вся «доза информации». Но это не так. Общесловарные значения слов при чтении преобразуются в ситуативные — адекватные данному содержанию. По завершении чтения мы ведь снова возвращаемся к исходным общесловарным значениям, лишь в небольшой зоне преобразовав свой словарь идей и образов (т. е. проведя модификацию своего Я). Значит, при повторном чтении мы снова должны осуществлять составление «ситуативного словаря», в котором новые значения «просвечивают» через общеупотребительные. Происходит нечто похожее на двойные изображения, где наше знание о двойственности не создает единый общий образ, а восприятие «вибрирует» между несливающимися вариантами. Чем более обширные зоны захватывает модификация «словарных единиц» текста, тем меньше возможностей привыкнуть к ней. Но тут нужно прибавить еще один процесс. Перечитывая текст, мы уже сразу начинаем «переобозначать» известные нам явления и тем самым можем продвигаться вглубь текста с более чуткими установками, а потому — еще больше видеть тонкости скрытых по первости слоев содержания. Происходит как бы вторичная модификация «словаря» произведения — и такой процесс может повториться многократно (это, собственно, и есть углубленное чтение). Если же учесть, что перечитывание происходит обычно не сразу, то включается еще один процесс модификации значений: изменяется личный опыт читателя, который «от жизни» получает новую остроту зрения. Как сказал один 16-летний юноша, «два года назад я читал «Три мушкетера», и там все мелькали шпаги, а теперь мелькают женщины».

Роскошь гуманитарного общения, или «Ах, это, братцы, не о том»

Обсуждение рукописи В. М. Аллахвердова

Участники: доктор филос. наук, проф. Владимир Павлович **Бранский**, канд. психол. наук, доц. Владимир Измайлович **Викторов**, доктор филол. наук, проф. Михаил Васильевич **Иванов**, доктор филос. наук, проф. Моисей Самойлович **Каган**, канд. психол. наук, доц. Мария Владимировна **Осори́на**, канд. филос. наук, доц. Тамара Витальевна **Холостова**.

Ведущий: доктор филос. наук, проф. Анатолий Соломонович **Кармин**.

Привожу лишь слегка откорректированную расшифровку аудиозаписи прошедшего обсуждения. В тексте сохранены характерные особенности, присущие устной речи. Конечно, это и затрудняет чтение, но зато хотя бы отчасти передает очарование доброжелательной и творческой атмосферы встречи, которую создавали все ее блистательные участники. Конечно, никакая письменная запись не может передать ни богатства интонирования, ни всего блеска других ораторских приемов, которым щедро пользовались выступающие.

Признаюсь, в процессе всего разговора я был очень напряжен. Ведь мой не совсем психологический текст обсуждался не только психологами, но и философами, да к тому же философами, чьи книги я с великим почтением читал тогда, когда сам еще ничего не писал. Наверное, поэтому лишь позднее я в полной мере оценил и интеллектуальную насыщенность беседы, и мастерство ведущего, который умело и ненавязчиво управлял драматургией обсуждения.

Конечно, мне очень хотелось, чтобы предложенный мной подход был поддержан. Однако выступавшие не ограничились обсуждением моей точки зрения — оказались затронутыми и более широкие проблемы психологии искусства. Это замечательно, поскольку побуждает искать новые идеи. Даже если не все написанное мной было воспринято, то это все равно важная для меня (и, надеюсь, для читателя) информация, проясняющая трудные моменты в восприятии написанного мной текста.

Во всяком случае, мне лестно, что мое маленькое эссе послужило поводом для столь уникального разговора.

Виктор Аллахвердов

Кармин: Я был инициатором нашей встречи по двум причинам. Когда Виктор дал мне свою рукопись, я очень ею заинтересовался. Авторская концепция представилась мне оригинальной и заслуживающей внимания. А полемическая заостренность постановки проблем еще более усиливала желание обсудить их в кругу специалистов. Я и уговорил Виктора на это обсуждение. И другая причина. В последнее время я негативно отношусь к обширным конференциям. Они мне кажутся совершенно бестолковыми. Обычно люди говорят, друг друга не слыша, даже доклады не очень обсуждают, каждый говорит о своем... И получается последовательность несвязанных между собой монологов. Мне кажутся более полезными собрания небольшого круга специалистов, знакомых с обсуждаемой проблемой, прочитавших предварительно текст, когда не надо слушать длинный доклад и возможна живая дискуссия между участниками по этой проблеме.

Каков будет распорядок? Сначала, наверное, пусть Виктор расскажет, что он замыслил, что у него получилось, что не получилось. А затем — все есть что сказать. Давайте не будем устанавливать регламент. Люди разумные, долго говорить не будем. Центральная проблема обсуждаемой работы — тайна воздействия художественного произведения на потребителя: читателя, зрителя, слушателя¹. Мне кажется, главная цель нашего обсуждения — достичь понимания этой проблемы. В работе Виктора излагается некое ее решение. Вот это решение мы и обсуждаем, и, может быть, даже если не согласимся с автором, то поймем что-то больше в своих собственных подходах.

Аллахвердов: Для написания обсуждаемой работы были и свои причины, и повод. Прежде всего, тема психологии искусства биографически не случайна. Когда я еще был студентом-психологом, ко мне подошли мои приятели-музыканты и предложили мне в музыкальной школе при консерватории, в которой я сам одно время учился, прочесть курс эстетики. Ты, говорили они мне, сможешь сделать это интересно. Я совершенно обалдел, ибо никому никогда не собирался читать лекции по эстетике. Но все-таки начал готовиться. Потом, конечно, ничего не состоялось. В советское время была невозможна такая свобода, когда никому не известный студент вдруг ведет занятия в элитной школе, да еще по идеологи-

¹ Весь текст обсуждения показывает, что в русском языке не хватает слова для обозначения потребителя искусства. Само слово «потребитель», что чувствует А. С. Кармин, не очень хорошо, оно акцентирует пассивность воспринимающего. М. В. Иванов в своих комментариях использует слово «реципиент», но этот термин тоже не очень хорош для слуха русского человека. Поэтому далее участники обсуждения говорят то о зрителе, то о читателе, то о слушателе, подразумевая вообще людей, воспринимающих искусство. (Как это примечание, так и следующие принадлежат В. М. Аллахвердову.)

ческой дисциплине. Но проблема, которую я тогда сформулировал для себя, осталась. Так что сегодня я попытался вернуть некий должок самому себе, возникший в конце 60-х годов.

Еще одна история, которая побудила меня написать эту работу, заключается в следующем. Я уже более 20 лет пытаюсь предложить новый, как мне кажется, взгляд на природу сознания. Пишу, выступаю, рассказываю. Но понимания этого взгляда среди психологов не происходит. Поэтому возникла идея показать какие-то неожиданные побочные эффекты предложенного подхода, интересные для более широкой аудитории, чем психологи. Мне показалась тема психологии искусства удачной с этой точки зрения.

И в заключение я хотел бы поблагодарить Анатолия Соломоновича, который все это организовал, и всех пришедших на обсуждение. Для меня это большая честь. И я не уверен, что мое маленькое эссе заслуживает такой чести.

Бранский: Скажите, пожалуйста, эта рукопись — что это такое? Это статья, глава? Для какого читателя она предназначена?

Аллахвердов: Мы затеяли при Санкт-Петербургском психологическом обществе нечто вроде издательства. Это, кстати, послужило непосредственным поводом к написанию данного эссе. Ведь сразу возникла проблема портфеля издательства, а также понимание, что хорошо бы издать что-нибудь интересное для широкого круга читателей. Но когда я стал писать, понял, что получается не слишком популярно. И тогда решил ориентироваться более на гуманитарную общественность, обладающую познаниями в области искусства и любопытством, позволяющим размышлять на подобные темы. Хотелось бы, чтобы этот текст явился на свет божий как некая брошюра. Особенно, если вы не забросаете меня сегодня гнилыми помидорами.

Кармин: Кто начнет обсуждение?

Бранский (*Кармину*): Сам и начни.

Кармин: Ну, что ж. Я сначала очень кратко скажу, как я понимаю концепцию, которая представлена в этой работе, и что я в ней одобряю.

Прежде всего, постановка проблемы — это попадание в центр мишени. Как художественное произведение вызывает отклик у читателя, зрителя? Самая суть дела тут — это возбуждение эмоций.

Второе. Я понимаю эту работу Виктора как приложение к конкретной психологии искусства его общей концепции сознания, которая на самом деле не просто концепция сознания, но новый подход к построению психологической теории, попытка превратить психологию в теоретичес-

кую науку, чего, в общем-то, никто до сих пор не делал. Одна из центральных идей в его теории: когда мы что-то осознаем, то это «что-то» попадает в позитивный выбор. И закрепляется в виде какого-то гештальта. Но поскольку действительность многообразна, то что-то мы при этом отвергаем, не улавливаем, не осознаем — и это попадает в негативный выбор. И такое разложение на позитивный и негативный выбор закрепляется в психике. Отсюда у Виктора получается оригинальный взгляд на эмоции. Эмоция — это некий сигнал сознанию о том, что происходит в подсознании. В подсознание попали какие-то негативные выборы. Сознание их не чувствует, не присутствуют они в сознании. Сознанию не известно, что делает с этими негативными выборами подсознание. Но какое-то качественное представление об этом дают эмоции.

Я себе представляю дело так. Если в подсознании (я говорю: подсознание, можно говорить о бессознательном — просто не хочу здесь различать эти термины) негативные выборы наталкиваются на какие-то противоречия, вызывают какие-то напряжения, то в сознание идет сигнал. Сознание осознает этот сигнал в виде негативной эмоции. Если подсознание чувствует себя благополучно, если оно удовлетворено своим состоянием, тогда сознание испытывает положительные эмоции различного рода. Специфика художественного произведения — в том, что оно вызывает художественные эмоции. Эти эмоции связаны с двумя слоями художественного произведения, которые одновременно воздействуют и на сознание, и на подсознание. И тот материал, который дает возможность решить осознанные противоречия, одновременно позволяет что-то улучшить и в подсознании, которое возится со своими проблемами. Художественное произведение дает сознанию сигнал, что какие-то внутренние проблемы, уходящие в подсознание, могут быть решены¹. Виктор описывает разные технические приемы, с помощью которых художник строит противоречия и тем самым вызывает эмоции.

У меня нет возражений по существу этой концепции. Но мне кажется, что она, с одной стороны, слишком широка, а с другой — слишком узка. Слишком широка потому, что определение художественности, которое дается в работе, — очень широкое определение: «Если текст порождает такие осознанные и неосознанные противоречия, что решение осознанных противоречий приведет к решению неосознанных, то данный текст является художественным». Под это определение подойдут многие тексты и даже не тексты. Если придерживаться этой точки зрения, тогда

¹ Эмоция, как утверждается в моем тексте, сообщает о *найденном* решении проблемы, а не о возможности ее решения. Путаница снова возникает из-за русского языка: к сожалению, в русском языке слово «решение» — омоним, оно обозначает и процесс решения, и его результат.

известная головоломка «Девять точек» Пономарева является истинно художественным произведением, поскольку она помогает решать неосознанные противоречия. Многие ситуации на футбольном поле создают противоречия для игрока, в том числе осознанные и неосознанные. Мне бы хотелось это определение перевернуть: если текст является художественным, то он порождает такие противоречия, о которых говорится в определении Аллахвердова. Иначе говоря, если решение осознанных противоречий приводит к решению неосознанных, то это — не необходимое и достаточное условие художественности, а лишь один из признаков художественности. Вообще говоря, должны быть и другие признаки. Кроме того, мне не очень ясно, что в рукописи понимается под решением противоречий. Это что — осознание противоречий? Понимание их? Или снятие противоречий? Но снятие означает, что их фактически и нет — есть лишь видимые, кажущиеся противоречия. Или же решения противоречий — это какие-то действия в жизни? У автора тут какая-то неоднозначность термина «решение».

Далее. Мне кажется, что данное в рукописи определение художественного текста узко, потому что не только в противоречиях дело. Виктор напрасно обходит вниманием одну из самых главных идей, которая до тривиальности хорошо известна эстетикам, — понятие художественного образа. Он даже это понятие не упоминает. А на самом деле оно, с моей точки зрения, позволяет найти ход из общепсихологической теории Аллахвердова к решению той задачи, которая ставится в работе. Я бы изложил это так. В подсознании возникают жизненные задачи, житейские трудности, психологические комплексы. Эти трудности, напряжения не осознаются. Когда человек воспринимает художественное произведение, то он в нем видит что-то такое, что связано с этими задачами. Он может не осознавать связи с ними, потому что сам не знает этих задач. Такие задачи — не обязательно противоречия. Это какие-то комплексы, трудности, какие-то неосознанные желания, которые хотелось бы удовлетворить, но не удается. Художественное произведение затрагивает человека эмоционально, когда касается подобных проблем. Осознанно воспринимается то, что дано в произведении, но есть смутное ощущение, что то, что я прочел, то, что я увидел, то, что я услышал, успокаивает мое подсознание, помогает ему справиться с какими-то трудностями. Это и создает положительные эмоции. И отсюда возникает катарсис. Эмоция — это сообщение сознанию о том, что в подсознании есть какой-то выход из мучающих его импульсов.

Какое утешение предлагает художественное произведение беспокойству подсознания? Например, такое: «невозможное бывает». Это — сказки, научная фантастика, фэнтези. Второй вариант: «бывает хуже». Это,

например, реалистически-натуралистическое описание войн, ужасов дна. фильмы-ужастики с кошмарами. Или еще один вариант: «не я один так живу», т. е. не мне одному так плохо, не я один сталкиваюсь с нерешенными проблемами. Это — критический реализм, правдивое изображение обыденной жизни, показ того, что и у других есть похожие трудности в жизни. Даже в трагическом произведении, когда безысходность, герой гибнет, страх и ужас, то и это утешает хотя бы тем, что есть некоторое благородство, некоторое величие в том, что проблемы, сходные с моими, остаются нерешенными.

Художественный образ есть некая модель жизни, и эта модель на уровне подсознания дает возможность снять какие-то напряжения, что и приводит к катарсису. Мне кажется, это вполне вытекает из концепции Виктора, но, к сожалению, он не довел рассуждение до этого вывода.

Еще одно замечание. У Виктора происходит интеллектуализация искусства. Художественное произведение превращается в некую интеллектуальную загадку. Автор пишет или рисует, но при этом создает загадку. Его задача — «сделать противоречие», и притом не очень бросающееся в глаза. А моя задача как читателя — увидеть загадку, т. е. скрытое противоречие. Мало того, не просто увидеть, а поискать: где там еще другие загадки? И вот когда я логически все проанализирую...

Бранский: Тогда я буду сопереживать авторскому переживанию...

Кармин: Это выглядит так. Автор имел переживание. Замаскировал его всячески. А я его размаскирую. Вот такая интеллектуальная задача.... Однако для зрителя, читателя главное — не разгадывать загадки, а пережить эмоцию.

Бранский: Авторскую эмоцию, а не какую-нибудь иную.

Кармин: У Аллахвердова как раз наоборот. Здесь у вас с ним явное расхождение. И я думаю, что если у зрителя переживание состоялось, значит, состоялось (т. е. выполнило свою задачу) произведение искусства — и неважно, совпало ли переживание зрителя с переживанием автора.

Викторов: Я бы хотел задать вам вопрос.

Кармин: Мне?

Викторов: Да. Но прежде всего я хотел бы отметить, что для Виктора интеллектуализация характерна не только в сфере психологии искусства, но и в психологии вообще. Вся конструкция психического в его концепции сильно интеллектуализирована. Поэтому распространение интеллектуализации на область психологии искусства для него совершенно естественная вещь. И это то, из-за чего мы с ним все время бодались.

Но мой вопрос вот какой. Вы говорили о воздействии произведения искусства на решение жизненных проблем, жизненных ситуаций, о разрядке за счет того, что кому-то еще хуже, что невозможное бывает, что герой гибнет и т. д., и т. д. Скажите, пожалуйста: ведь может быть просто какое-то сообщение о гибнущем герое, о том, что невозможное бывает, что где-то произошло чудо? Но такое сообщение — не художественное произведение. Так вот, чем подобное сообщение в обыденном житейском контексте отличается от сообщения в художественной форме? Мне представляется, что именно эту проблему решает Виктор.

Кармин: Если я вам сообщаю, что мне еще хуже живется, чем вас и хочу утешить...

Виктор: Я вас пожалею, посочувствую.

Кармин: ...то вы меня понимаете, жалеете. Но это не художественный способ сообщения. А художественный способ — в том, чтобы я не просто сообщал вам, а создал модель, порождающую ваши переживания. В этом и есть суть художественного образа. Я вас ставлю в сходную ситуацию, т. е. создаю у вас причины, которые заставляют вас переживать. В жизни эти переживания вам даются с большим трудом, но специфика произведений искусства состоит в том, что здесь вы переживаете в воображении. У вас те же причины, которыми эмоции вызываются, но эти причины — в воображении, а не в реальности, а потому эмоции вызываются в некоем облегченном виде.

Виктор: Но тогда ролевая игра в тренинге коммуникативности является произведением искусства?

Кармин: Ну, в какой-то степени хороший тренинг..

Виктор: Э, что такое хороший тренинг, плохой?

Кармин: Тренинг заставляет вас что-то сделать. Но в произведении искусства не вы являетесь героем. Вы лишь входите в его шкуру. И хотя вы понимаете, что это не вы, те же самые эмоции у вас возникают.

Виктор: Еще раз к вопросу о модели. В тренинге мы создаем модели различных жизненных ситуаций. Два человека их разыгрывают. Они в нее включены. Остальные наблюдают и тоже сопереживают. Значит, это произведение искусства?

Кармин: Перед ними разыгрывается театральное действие. Если хорошо играют...

Виктор: Ну, откуда ж хорошо!?

Кармин: Ну, а если плохо играют, то переживание не возникнет.

Виктор: Плохо играют, но возникает! Возникает, Анатолий Соломонович! Пятнадцать лет провожу тренинги.

Кармин: Ну, хорошо. Плохая игра тоже может быть произведением искусства.

Викторов: А в чем же тогда все-таки специфика художественности?

Кармин: Вы хотите обсуждать *мою* концепцию?

Викторов: Нет. Я хочу просто подчеркнуть: проблема моделирования жизненных ситуаций и разрешения внутренних проблем, о которых вы говорите, — это проблема разрешения противоречий. Ведь комплексы, трудности — это тоже противоречия. И существует много способов разрешать подобные коллизии. И вместе с тем существует специфический предмет — произведение искусства. Чем искусство отличается от всех прочих способов? Даже если принять, что произведение искусства помогает справляться с жизненными ситуациями, то это может быть функцией произведения искусства для развития личности, но эта функция не специфична для искусства. Поэтому определять произведение искусства по этой функции мне представляется недостаточным.

Я вижу главный интерес текста, который мы обсуждаем, в том, что в нем сделана попытка показать, в чем специфичность искусства, безотносительно к той личностной и социальной функции, которую оно выполняет. Виктор находит эту специфику в игре осознанных и неосознанных противоречий. Процесс восприятия произведений искусства тогда оказывается сродни процессу творческого изобретения, творческому инсайту. Не случайно в тексте ссылки на ситуации из научного творчества. Да, была какая-то задача, какая-то проблема. Да, я в жизни с ней не справился. Да, не справившись, я отложил ее в дальние закрома своей памяти, своего подсознания, бессознательного (я согласен, что сейчас здесь нет смысла эти термины различать). Но вот произведение искусства наталкивает подсознание на решение этой проблемы — за счет своего построения, за счет организации текста. Именно в самой организации воспринимаемого и есть определенная специфика, которую Виктор попытался раскрыть.

Текст его рукописи читается взмахом, одним духом. Я подсунил его дочке — студентке филологического факультета. Она тоже пролетела весь текст в одно мгновение. Но у меня все-таки остается неудовлетворенность избыточной интеллектуализацией. И, конечно, не могу не согласиться с Анатолием Соломоновичем, что проблема художественного образа должна быть затронута, должен хотя бы прозвучать этот термин. Иначе ни один искусствовед просто ничего не поймет или отвергнет все вчистую. Если говорить об искусстве, то нужно, наверное, пользоваться все-таки тем языком, на котором принято о нем разговаривать, хотя бы в переводе на язык своей концепции, что, вообще говоря, трудно сделать.

Осорина: Раз у нас так уж пошло отзываться на слова предыдущего оратора, воспользуюсь тем же способом приведения примеров, каким вы (*обращается к Викторову*) боролись с предыдущим. Можно сказать: любая хорошая психотерапевтическая работа, как и любой хороший тренинг, всегда включает присутствие осознаваемых и неосознаваемых вещей. Допустим, психотерапевт осознает и видит то, чего его клиент не осознает. Тогда он выстраивает специальным образом ситуацию так, чтобы, даже не осознавая, человек смог решить свою задачу. Так что сочетание осознаваемого и неосознаваемого не является необходимым и достаточным признаком, по которому можно отличить произведение искусства от, например, тренинга или психотерапевтической процедуры.

Если говорить о том, как устроена обсуждаемая работа, то она полна логических противоречий. В первой части, во второй, в третьей концы с концами не сходятся. Моментом, с которого все начинает плыть и ехать наперекосяк, является первая часть, где обсуждаются несколько тезисов, грубовато сформулированных, которые развенчиваются, но развенчиваются с тех же самых позиций, с каких эти тезисы были заданы как бы оппонентами автора. В этих позициях автор заложил концепцию искусства, относящуюся к очень старым временам соцреализма. Автор почему-то постоянно борется с утверждением, что произведение искусства должно натурально отражать жизнь, быть ей изоморфно (хотя так давным давно никто не думает). Похожесть, примитивная похожесть — вот что он отвергает. И пафос автора, который показывает, сколько в произведениях искусства ахинеи (слово, очень часто встречающееся в тексте), как раз и связан с демонстрацией того, какие ошибки в натуральности и похожести встречаются в художественных текстах, что вот в художественном тексте непохожесть здесь, вот нарушена натуральность тут... Но это ход, который никуда не ведет. Поскольку посыл оказывается ложным, то, соответственно, многие интересные вещи, которые высказываются дальше, оказываются логически не вытекающими или перепутанными. Текст сыроват, отдельные куски логически не пристроены друг к другу.

Обсуждать работу Виктора можно по-разному: или обсуждать сам текст, или идеи, которые в него заложены, или обсуждать то, что присутствующие думают о том, что такое произведение искусства. Это тоже могло бы быть полезным, тогда была бы какая-то база для дальнейшего продвижения.

Викторов: Так что же мы будем обсуждать?

Холостова: Я довольно начитанный текстами Виктора Михайловича человек. Читала все его работы. И всякий раз переживаю удовольствие. Я как-то разочарована в психологии в последнее время — это какая-то странная утилитарная «игра в поддавки» (речь идет о тренинге и других вещах).

И на этом фоне увидеть, что существуют, кроме такой утилитарной игры, теоретически осмысленные проблемы! Все мои комплименты, которые я могу выразить в адрес Виктора Михайловича, я говорю, а если не говорю, то предполагаю.

И теперь — о его работе «Психология искусства». Она — продолжение монографии Аллахвердова о парадоксальности сознания. И проблема сознания в ней оккупирует тему, особенно начинает довлеть во второй половине. Поэтому у меня ощущение, что если мы хотим увидеть в рукописи Виктора Михайловича психологию искусства — а в этой области есть пустоты, провалы, после Выготского трудно найти хорошую разработку — то нужна какая-то поправка: в тексте должна быть больше представлена собственно искусствоведческая проблематика.

Вот Анатолий Соломонович говорил об интеллектуализации. Вероятно, эта интеллектуализация проявляется в том, что предметом рассмотрения в рукописи является элитарный взгляд на искусство. Противоречия, о которых там идет речь, снятие их — все это имеет смысл и значение для особого варианта искусства, для искусства, имеющего небольшую аудиторию, для людей начитанных. Отправной единицы — «атома» искусства как такового — здесь мы не рассматриваем. А рассматриваем уже очень сложное в дискурсе существование, когда существует множество позиций. И разобраться, что же такое психология искусства в его простейших «атомах», практически невозможно. Поэтому мне думается, что сначала надо поставить вопрос: что есть искусство вообще в своих примитивных формах? И тогда нам легче будет двигаться от подобных «атомов» к более сложным художественным образованиям. Если же с самого начала погрязнуть во всех сложностях, то ускользает главное и основное — та задача, которая решается психологией искусства как таковой.

Второй момент. Мне очень понравился ряд понятий, которые вы, Виктор Михайлович, вводите. Например, эмоциональная память. Мне думается, что если мы берем простейшую и самую примитивную форму искусства, то было бы совсем неплохо почувствовать, что в основе любого простейшего акта — когда искусство имеет своего автора и имеет своего зрителя, и общение между ними составляет нечто таинственное, мистическое — лежит как раз то, что существует эмоциональная память на пережитое, невербализованная память. И искусство берет этот невербализованный, неорганизованный, аморфный первичный материал и доводит его до определенного уровня — слово ли найдено, или форма, которая потрясает. Преодолеть расстояние, которое возникает в сознании человека между набранным ранее эмоциональным багажом, с одной стороны, а с другой — возможностью вдруг найти его в выражениях, которые пред-

лагает художник, и с помощью них достроить свою собственную целостность — это и есть та радость от художественного текста, которую каждый переживает так или иначе. Это, конечно, примитивно. Но без этих простых вещей нам не добраться до психологии искусства как таковой.

И еще один момент. Есть художник и зритель. Они вступают в контакт. Но это еще не все. А есть притом еще одна психологическая тонкость, которая меня затрудняет. Искусство живет и, более того, осуществляет магию своего действия только потому, что в психике человека существуют *свободные радикалы* (вы уж, психологи, меня поправьте, я не нашла более адекватного понятия). Есть потенциально возможная эмоция, которая откликается на образ, может жить. Подобные эмоции свободны от ситуации. Для примера могу привести такую ситуацию. Человек переживает горе. Все его эмоции связаны в один пучок неразрешимого. И он совершенно закрыт для искусства. Все ему кажется ненастоящим, не подлинным. И искусство не может его утешить. Для восприятия искусства поэтому важно существование эмоций, не связанных с ситуацией, которые я и назвала свободными радикалами.

В примитивных формах мы имеем примеры эмоциональной заразительности, эмоционального гипноза. Существуют способность подавить эмоцию, утрата права на эмоцию, или поддержанная эмоция. Поддержанная эмоция означает увеличение интенсивности жизни у каждого человека. Если эмоция поддержана — еще одна радость, еще одно столкновение с художественным текстом, которое говорит о том, что ты не одинок, что ты возвращаешь в свою душу искомое для каждого соборное переживание себя «со всеми вместе». И поэтому я бы заузила исходную проблему. Художественный текст и его познавательные возможности — это все пережитки картезианства или наших утилитарно-прагматических ориентаций на искусство. А на самом деле искусство таит в себе особенные тонкости, когда увеличивает интенсивность жизни человека, вербализует весь тот архив, всю ту анархию ранее пережитого. И дает нам возможность вернуться к целостности.

Сознание обладает способностью догадок. Но ведь требуется определенное онтологическое основание: откуда эти догадки? Я читаю, предположим, моего любимого поэта. Он — мой, и я знаю, что каждый раз мое обращение к нему врачует меня, но это врачевание оказывается для меня характерным, а для других — нет. Это не их поэт, и они его отторгают. А мы стоим на искомой позиции — найти те рецепты или перечислить те условия, которые были бы одинаковыми для всех. И вот этому я сопротивляюсь.

Существуют две вещи. Метафизическое единство психофизической организации человека. Мы долгое время думали о том, откуда герменев-

тическая закрытость человека, и считали, что она преодолевается чудом предустановленной гармонии миров внутренних. Но существует и метафизическое единство рода человеческого, а значит, принципиальная возможность коммуникации особого рода. Меня всегда удивляют студенты, которые вдруг так хорошо понимают, так хорошо вторят какому-нибудь тексту философскому или психологическому упражнению.

Еще. Мы все время хотим обязательно взять и определить все рационально: художественный образ и т. д. Мне кажется, было бы уместным — оставить какие-то тайны, неразгаданное. А как же! Аверинцев по поводу музыки говорил так: «В пресуществлениях вечных напева тайная власть в яви нас окликает». Тайная! В стремлении все ввести в причинно-объясняемое, причинно-вскрытое есть какая-то ограниченность.

Бранский: Звучит как призыв: хватит решать проблемы.

Кармин: К этому можно не призывать. Это само собой получается.

Иванов: Я профессионально, по роду своей деятельности, как филолог, историк литературы должен быть интерпретатором, а потому много занимался частностями, связанными с тем или иным писателем, стилем. И я не один раз читал рукопись Виктора Михайловича. Иногда он высказывается очень неосторожно в моей области, его интерпретации художественных произведений подчас слишком рискованны. Но я уже «переел» конкретных интерпретаций. Ну, например, сто интерпретаций «Медного всадника»! Уж, кажется, дальше почти ехать некуда.

Возникает ощущение, что нужно нечто общее, философское, хотя и огрубляющее, что обозначало бы подход к произведению искусства как таковому. Я считаю, что книга Выготского типологически очень вдохновляет, предрасполагает, будит и пр., и пр. Но поразительный эффект, о котором мы сегодня уже говорили, — в том, что его концепцию не развивают, просто не пишется больше ничего. Такое впечатление, что всегда можно сослаться с ученым видом на эту книгу и сказать, что и в психологии искусства что-то делается, а после этого замять. Выготский очень ясно писал. Его идеи можно проверять. И там есть несколько вещей, которые даже современная физиология бы отвергла. Поэтому спорить с титаном не хотят, а своего не предлагают.

Я расцениваю обсуждаемый текст как замечательный, хотя бы потому что автор сумел высказать достаточно ясную психологическую мысль. Знаете, бывает, что читаешь иные работы о психологии искусства, и на тебя накатывает ужас — ничего не понимаешь. Книги по эстетике или искусствоведению обычно более понятны. По вашим, Моисей Самойлович, книгам (*обращается к Кагану*) я просто учился. Но в работах по психологии

искусства чаще всего — сплошной туман, когда ты либо дураком должен себя чувствовать, либо необразованным человеком. На что-то намекают, на что — непонятно. Поэтому текст Виктора я оцениваю высоко уже постольку, поскольку в нем о проблемах психологии искусства говорится в четкой и ясной психологической терминологии и строится смелая и логически последовательная концепция, объясняющая психологический механизм эмоционального воздействия художественных произведений.

Произведение искусства должно подразумевать некоторый достаточно большой набор символов, который затрагивает наши струны подсознательно. Мы помаленьку перемалываем наши несчастья, но мир несовершенен, а искусство утешает и примиряет с ним. Опорная идея Виктора относительно сознательного и бессознательного связана с его теорией позитивного и негативного выбора. Очень важна роль негативного выбора — и вот по какой причине. Я по себе чувствую и в высказываниях своих коллег-искусствоведов, филологов слышу: подразумевается, что произведение искусства ценно тем, что оно *дало*, вот этот позитивный выбор имеет значение. Подразумевается, что накопительство ценностей, красоты представляет собой главный момент в развитии искусства, в его историческом прогрессе. Однако не менее существенно то, что отбрасывается. Отброшенное оказывается прочнее, чем принятое. Вот эта идея очень важна. Отброшенное выпадает из сознания, но затем достаточно мощно воздействует на все механизмы психики. И его трудно видоизменять, потому что оно в подсознании лежит. Я даже не хочу спорить, в какой степени это оригинально, например, по отношению к Фрейдю. Мне кажется, это очень оригинально.

А насчет интерпретации произведений искусства — я бы во многом согласился с Машей (*Осориной*). Я бы не стал так интерпретировать ряд текстов, как это сделано в рукописи. И не по формальным основаниям, не по мелочам. А потому, что эти тексты мне не так видятся. И я могу найти логические противоречия в их интерпретациях, данных Виктором.

Но я даже немножко запуган Витей. Я достаточно давно читаю его тексты — их прочтешь, поймешь, привыкнешь, сам умнее станешь. Но не исключено, что в меня что-то вошло негативным выбором, давно легло. Если я с чем-то не согласился, оно у меня будет вытеснять и то, что следовало бы позитивно выбрать. Я не исключаю этого, у меня есть некоторое напряжение. Я не могу сказать, где, но концы с концами, может быть, не совсем сходятся. Но в главном у меня нет сомнений. Бессознательный негативный выбор и способность через противоречия этот выбор раскрыть, снять — это психологично, универсально и эвристично. Связь негативного выбора с разрядкой от катарсиса — это действительно открытие Виктора. Я это так воспринимаю.

Осорина: Мне хочется разобраться в поставленных Виктором Михайловичем проблемах, тем паче что здесь такое замечательное сообщество собралось. Хочу пояснить, в чем я вижу логические соскальзывания в отдельных частях его работы. Она действительно очень интересно написана. То, что автор умен и очень талантлив, это тоже очевидно. Но именно поэтому стоит разбираться в сущностных вещах. Когда мы с ним говорили, я отмечала, что первая часть работы написана в одном ключе, вторая — в другом, а третья — вообще в третьем. Мне казалось, что ему повредил полемический задор, с которым Виктор Михайлович борется с некоторым примитивным представлением об искусстве, существовавшем в 60-е годы. И в залете критики он совершает, как мне кажется, значимый логический сбой, из-за которого, с моей точки зрения, обрывается очень важная нить рассуждений.

Я много занимаюсь детским искусством, филогенезом изобразительного искусства и вообще пластическими видами искусств. И мое внимание привлекло то, что он пишет: «Произведения искусства представляют собой физические объекты, однако не физическое воздействие непосредственно вызывает эмоциональные реакции.¹ Конечно, если на зрителя упадет скульптура, то это вызовет у него неприятные, возможно, даже болезненные переживания. Тем не менее эти переживания вряд ли следует трактовать как эстетические». На мой взгляд, логический сбой происходит после этой фразы. Автор сужает понятие физических объектов до тяжелых предметов, которые падают на голову несчастному зрителю. А ведь искусство всегда — архитектура, скульптура, живопись, театральное искусство — пространственно. Произведения имеют модальность. Они слышимы, видимы, двигательны переживаемы. Они могут разворачиваться во времени или быть статичны. И их физические параметры, чувственно воспринимаемые, оказывают огромное влияние на познающего человека. Самый яркий пример — абстрактная живопись или каракули маленьких детей, где нет еще содержания, где нельзя говорить о второсигнальной системе, потому что знаковая система еще не присоединена к этому виду детского творчества. Однако и эти каракули, и замечательное искусство австралийских аборигенов, которое можно было видеть на выставке в Эрмитаже, вызывают переживания эстетического характера. И, собственно, плоть объекта искусства — это один из важных языков, который следует учитывать психологу, когда он говорит о психологии восприятия объекта искусства зрителем. На мой взгляд, Виктор Михайлович

¹ Под воздействием этих слов я уточнил текст: физические объекты, конечно же, вызывают непосредственные эмоциональные реакции (хотя, повторюсь, *не эстетические*), и добавил примеры: линчующая толпа, рев рогатого скота и пр.

сам для себя отмечает эту дорогу. Хотя потом, в другом контексте, возвращается к ней, говоря о структуре художественного текста. Но там уже искусство словесное, в основном. И получается брошенной очень важная часть, о которой надо было бы поговорить.

И потому у меня претензия: почему он остановился на полдороге, почему не рассказал? Почему надо про всякие хитросплетения, про «Легкое дыхание» и пр., а вот такая вещь осталась недоделанной? Т. е. побегал по тем дорожкам, которые выгоднее, которые чувствует лучше, хорошо знает. А вот *эта*, такая важная, — и он ее спрятал куда-то, неизвестно куда.

Там есть еще много интересных мыслей, за которые можно было бы зацепиться, поскольку это очень интересная тема для общего обсуждения. Ну, а я пока на этом закончу.

Кармин: Мне кажется, что Виктор дал образец того, о чем он пишет, т. е. применил свои же собственные принципы и критерии художественности, когда работал над своим произведением. Смотрите, ведь там есть осознаваемая и неосознаваемая проблематика. Мы, конечно, осознаем, что он дал какие-то решения. Но у нас есть свои проблемы, и нас затрагивает, насколько мы можем эти свои проблемы решить. Вот Мария Владимировна говорила, что у него есть противоречия. Но, может быть, он их искусственно создавал, чтобы мы их разрешали? У него есть прием обманутых ожиданий.

Осорина: Есть.

Викторов: В полной мере.

Кармин: Он пользовался всеми теми приемами создания художественного текста, о которых пишет. У него даже двусмысленность есть. С одной стороны, мы читаем его текст как художественное произведение. А с другой — понимаем, что это научное произведение. И тут не известно, что чем прикрыто. Его опус производит на нас художественное впечатление, и оно, вообще говоря, тоже подлежит научному анализу.

Почему я об этом заговорил? Вот у Марии Владимировны впечатление: полно противоречий, не связанные между собой части и т. д. У меня впечатление: умелое сочетание разных подходов к одной и той же проблеме. Освещение проблем с разных сторон и в разных стилях способствует их лучшему пониманию.

Возьмите пример с падающей скульптурой. Вот вы говорите: неудачный пример. А для меня как раз удачный пример. Художественное произведение — это действительно материальный объект, потому что мысли, идеи, эмоции должны быть закодированы в знаках. А знак — это материальный объект. Так? Поэтому художественное произведение обязательно

имеет материальную оболочку. И это его необходимый признак. Более того, когда мы содержание художественного произведения пытаемся перенести в другую оболочку, т. е. выразить на другом языке, то ничего хорошего из этого не получается. Художественное произведение отличается тем, что оно есть единство кода и содержания. И вне этого единства никакого художественного впечатления не будет.

Вот падает скульптура. Она падает как материальный объект. Но падение скульптуры — это не ее код, не код, в котором скульптор выразил свои мысли. Я могу представить себе художественный замысел, который заключался бы в том, чтобы какой-нибудь движущий объект падал на зрителя.

Осорина: И стукнул по голове!

Кармин: Даже если так. Тогда это и будет тот язык, который использовал автор. Но падение скульптуры, видимо, не тот язык. Пример и показывает, что художественное произведение обладает материальной стороной именно в этом смысле, а не в каком-либо ином. Так что мне показалось, что это удачный пример. Видите, оказывается, можно по-разному сопереживать автору — в отличие от того, что думает Владик Бранский, который считает, что переживание может быть только одно, авторское. Если ты его не почувствовал, значит, ни черта в произведении не понял.

Бранский: Но сопереживать автору — это и значит найти то общее, что есть...

Кармин: А вот один автор — Аллахвердов — пишет о том, что автор и сам не знает, что он там пережил, потому что это где-то в его подсознании. А как узнать — попал ты в точку сопереживания с автором или нет? Никто этого определить не может. И поэтому...

Бранский: Нет. Если читатель или зритель эстетическое удовольствие испытывает, значит, он сопереживает.

Кармин: Весь текст Виктора доказывает, что эстетическое удовольствие можно испытывать, давая совершенно разные интерпретации текста. Вот Мария Владимировна испытывает эстетическое удовольствие от его текста, и я испытываю — а ведь мы с ней по-разному переживаем сказанное автором.

Каган: Хотя вы (*Кармину*) цепляетесь к Владимиру Павловичу, мне хочется воспользоваться тем, что вы сейчас сказали. Очень это мне поможет. Если можно, Виктор Михайлович, в виде эпиграфа цитата из Окуджавы: *Ах, это, братцы, не о том.*

Кармин: Это эпиграф к вашему выступлению?

Каган: Ну, это я объясню. А с самого начала я хотел бы вот что сказать.

Я подумал: если бы я нашел этот текст и не знал, когда он написан, то решил бы, что где-то в тридцатые годы. Потому что ваша критика, с которой вы начинаете, критика теории познавательной сущности искусства, тогда была уместной. Сейчас она воспринимается странно, потому что давным-давно никто из серьезных эстетиков так не думает и не пишет. Это — плюсквамперфект. И потому начинать с этого, Виктор Михайлович, и противопоставлять этому вашу позицию не вижу никакого смысла.

Затем вы переходите к Выготскому. При всем моем преклонении перед Выготским, это все-таки, простите, тоже... А то, что сделано, ну по крайней мере, на протяжении последней четверти века в эстетике и в психологии искусства, поскольку они все-таки достаточно тесно соприкасаются, — этого для вас как будто вообще нет. Я не понимаю почему. Может быть, скажем, потому, что у вас такая позиция: вы излагаете свою точку зрения, отвлекаясь от всего того, что сделано в науке до вас. Эту позицию можно принять. Но она скорее годится для очень популярной брошюры, потому что широкому читателю, в общем, совсем не интересно знать, какие у нас между собой цеховые контрверзы. Однако вы тут же сами говорите, что это вовсе не популярная брошюра, что это, по крайней мере, адресовано тому гуманитарно-образованному читателю, которому интересен уровень, на котором сегодня находится наука.

Если вы утверждаете концепцию, которая должна опровергнуть другие или, по крайней мере, стать рядом с другими, не менее общими и содержательными, то нужно ее сопоставить с ними. Например, дважды издавалась, на мой взгляд, одна из самых интересных книг, специально посвященных проблеме эмоционального восприятия искусства, причем в плане психологии, — книга Семена Раппопорта «Искусство и эмоции». Есть известная вам, конечно, симоновская теория эмоций, с которой как-то соотнести ваш подход все-таки было бы желательно. Я уж не говорю, что мне, конечно же, было бы очень интересно узнать, как он соотносится с той трактовкой восприятия искусства, которая предложена в моих книгах начиная с 60-х годов. Последнее издание моего курса лекций по эстетике, где обо всех этих сюжетах идет речь, вышло три года назад. Я не хочу сказать, что достигнутое мною — абсолютная истина. Нет. Но мне кажется, я имею право на полемическое, скажем, опровержение, если оно может быть, или хотя бы на критику по каким-то конкретным пунктам. Во всяком случае, необходимо соотнесение вашего исследования с той ситуацией, которая существует сегодня в науке. Вот первое, чего мне не хватало.

А если уж говорить конкретно, то мне кажется, что самое главное, что, в конечном счете, объясняет и те противоречия, о которых тут говорилось, и что полностью подтверждается тем, о чем только что сказал

Анатолий Соломонович, характеризуя ваш собственный текст как художественный, — состоит в следующем: хотя ваш текст не является *абсолютно* художественным, но и к нему относится та трактовка художественности, которую вы предлагаете. Потому что это не трактовка художественности — это трактовка *эстетического компонента*, который присутствует в искусстве, но не только в искусстве. Он присутствует в науке, философии, игре — вообще во всех сферах человеческой деятельности. И ведь посмотрите, какое вы даете определение художественного текста? Я сразу подумал: Бог мой! Неужели «Ромео и Джульетта» Шекспира — потому художественный текст, что в нем есть это соотношение осознанных и неосознанных логических противоречий? Вы цитируете Пушкина. И находите у него логические головоломки. Ну, да! Но неужели Пушкин велик логическими головоломками? Неужели «Я помню чудное мгновенье» — это художественный текст потому, что в нем есть столкновение противоречий осознаваемого и неосознаваемого?

Это сомнение относится и ко многим другим вашим примерам. Скажем, Эшер, творчество которого у вас фигурирует как ярчайший пример. Да, конечно, у него головоломки. Конечно, это любопытно, конечно, это вызывает положительные эмоции. Но ведь все дело в том, что в заключении, где вы подводите итоги, вы уже прямо говорите: речь идет о положительных эмоциях, которые вызывает искусство. А цитированный вами Александр Сергеевич говорил: «Над вымыслом слезами обольюсь». А вот где в вашем исследовании «слезы», которые вызывает искусство, и без которых о художественном произведении, по-моему, речи быть не может?

Вы берете античное понятие — катарсис. А ведь катарсис есть не просто переживание и вовсе не просто положительная эмоция, а такая эмоция, которая возникает в результате испытанного страха и сострадания. И которая вместе с тем, в отличие от житейских эмоций страха и сострадания, действительно каким-то парадоксальным образом сопрягается с наслаждением, с радостью, с положительными эмоциями. И я вот уже сколько лет, буквально со своих первых работ 60-х годов, полемизируя с целым рядом моих коллег и друзей, говорю: *нельзя сводить к эстетическим эмоциям сущность искусства*. Нельзя сводить *художественное* воспитание в школе к эстетическому воспитанию. Эстетическое есть некоторая характеристика всеобщих свойств и человеческой деятельности, и даже опрокидывается нами на восприятие природы, когда мы говорим о красоте природы. Но ведь о природе можно говорить как о красивой, но нельзя — как о художественной. Тамара (*показывает на Холостову*) — красивая женщина, но она не художественное произведение.

И поэтому, если бы вы сказали, что вы рассматриваете эстетический компонент искусства, то я готов принять вашу концепцию полностью, хотя можно спорить, можно думать, можно рассматривать всякие тонкости, собственно психологические. Но я думаю, что, говоря об эстетическом переживании искусства, вы говорите об эстетическом переживании и философского текста, и вашего собственного, и игры, и головоломки, и чего хотите. Что касается эстетического переживания, то, действительно, эти столкновения осознаваемого и бессознательного, конечно, работают тут и многое могут объяснить. Но вот когда мы говорим о специфике художественного текста, то здесь, конечно, происходит то, о чем говорит Владимир Павлович, на чем он настаивает и, по-моему, совершенно справедливо. Я имею в виду само понятие *сопереживания*. Как «*со-*» оно из вашего текста никак не вытекает. Потому что эстетическая эмоция не предполагает сопереживания, а вот восприятие художественного вне сопереживания не существует.

Кармин: Сопереживание кому или чему?

Каган: Сопереживание в лирическом искусстве — художнику, в искусстве повествовательном — Анне Карениной и Татьяне Лариной — герою.

Кармин: А в архитектуре?

Бранский: Архитектору, который создал это произведение.

Кармин: Или заказчику, которому это здание принадлежит?

Бранский: Может быть, и ему.

Каган: Вот вы (*Кармину*) говорили о художественном образе. Так вот: образ, в каком бы виде искусства ни строился, вызывает сопереживание, которое диктуется его эмоциональным содержанием.

Кармин: Кому сопереживание?

Бранский: Тому, кто строил образ.

Кармин: А если автор замаскированный, или автор коллективный, или героев нет, как, например, в архитектуре? Кому я сопереживаю, когда смотрю на Смольный собор?

Каган: А кому вы сопереживаете, когда слушаете симфонии Чайковского?

Кармин: У меня свои переживания, а не сопереживания.

Бранский: Они совпадают с авторскими.

Кармин: Этого я не знаю. Я не знаю, что переживал автор.

Осорина: Анатолий Соломонович, а можно мне перебить вас и вернуться...

Кармин: Простите, я перебил Моисея Самойловича, а вы — меня. Не-

хороший пример я подал. Может (*обращается к Кагану*), вам закончить вначале?

Каган: Нет-нет, пожалуйста.

Осорина: Я очень много занималась экспериментальными исследованиями с целью выяснить, как происходит реально присоединение для того, чтобы произошло сопереживание. В этом присоединении в пластическом искусстве огромную роль играет телесность самого воспринимающего человека. И там масса удивительных, потрясающих по тонкости механизмов работы, с помощью которых живая плоть начинает, условно скажем, присоединяться к плоти произведения, которое плотско, физически представлено. Там формы разнообразные, которые переживаются кинестетически, т. е. на основе двигательного присоединения. Это вызывает огромное количество физиологических реакций. Например, человек говорит в музее, сливаясь с картиной: «Меня тошнит, меня тошнит, я сейчас в обморок упаду. Меня этот Рембрандт довел». И это правда.

Кармин (Бранскому): Сопереживание автору: неужели Рембрандта тоже тошнило?

Осорина: Правда — потому что он, Рембрандт этот несчастный, имел столько проблем, которые запечатлел в своем произведении и которые читаются и телом, и умом. По моим наблюдениям (а это сотни человек, с которыми мы занимались), если у несчастного зрителя проблемы *не решены* и совпадают с проблемами автора, то автор может его втянуть в свою проблему, которая там, в его произведении, запечатлена, возвести ее в квадрат или в куб. И несчастный будет в буквальном смысле от нее в обморок падать. Но равно можно использовать произведение искусства в психотерапевтическом смысле прямо противоположным образом, когда человек восстанет, обрадуется, скажет, что он многому научился, и т. д. и т. п.

Психолог может в эту маленькую щелочку, которая сейчас логически образовалась в вопросе о присоединении и сопереживании, ввести некий компонент эмпирического знания. Я утверждаю, что телесность человеческая сопереживает. И происходит подключение массы интереснейших механизмов, начиная с базовых ритмов — сердцебиение, дыхание и пр. — и кончая телесным проживанием фигур, которые есть на холсте, причем фигур не только человеческих. Можно присоединяться и к абстрактным фигурам — этому даже можно учить.

Викторов: Даже проще во многих случаях к абстрактным фигурам присоединяться.

Осорина: Смотря кому. Отчасти да.

Каган: Вы говорите о механизме сопереживания. А я отвечу на воп-

рос: сопереживание кому? Вот классический пример с Флобером и Эммой Бовари: читатель сопереживает Эмме Бовари. Но вместе с тем, через это сопереживание он попадает в более глубинный пласт. Он переживает с Флобером его переживания переживаний Эммы Бовари. В таких искусствах, как симфоническая музыка, как архитектура, где между художником и воспринимающим не стоит изобразительный образ, — там возникает непосредственное лирическое отношение сопереживания с художником. И если это художник, тогда есть сопереживание. А если это просто инженер, который построил некую конструкцию-коробку, то сопереживания не будет, потому что там не будет художественного образа. Нравиться коробка может. Но это уже эстетическое восприятие коробки, подобно эстетическому восприятию дерева как предмета.

Бранский: Да, но это уже не интересно.

Каган: Я думаю, что эти вещи очень важно различать. И говоря о художественном произведении, его ни в коем случае нельзя сводить к игре сознания и подсознания. Если вы ею можете объяснить эстетическую эмоцию, то с выходом на полноту художественного переживания вы должны объяснить — вот где тайна скрывается, — почему я испытываю отрицательные эмоции, переживая трагически то, что я воспринял в произведении искусства, и вместе с тем испытываю наслаждение и радость. Что это за мазохизм? Почему я иду смотреть трагедии Шекспира, зная, что я буду испытывать глубочайшие трагические переживания?

Я никогда в жизни не забуду, когда после войны впервые мы видели на просмотре в Доме Кино фильмы Марселя Карне. После каждого фильма я несколько дней ходил больной. И вместе с тем каждую секунду восприятия я испытывал наслаждение от того, *как* они играют, *как* движется сюжет. Вот это абсолютное противоречие — амбивалентное отношение отрицательных и положительных эмоций. Это художественное. А у вас (*Аллахвердову*) нет отрицательных эмоций.

Кармин: У него нет, потому что он недоразвил свою собственную концепцию.

Каган: Нет, потому что он свел художественное переживание к эстетическому удовольствию. Так вот, одно из двух, Виктор Михайлович, Или вы объясните, что вы говорите именно об *эстетическом компоненте* художественного произведения. Но тогда вы должны будете сказать: и не только художественного. И это может быть очень интересная теория психологии эстетического восприятия — но не искусства, а вообще всех плодов человеческой духовной деятельности. Или же, если вы хотите сосредоточиться на искусстве, то тогда объясните мне эту диалектику сопереживания и наслаждения.

Аллахвердов: Я взял очень узкую задачу, гораздо уже, чем задача эстетического переживания. И мне казалось, что я ее явно сформулировал. Есть некая тайна эмоционального воздействия произведений искусства — сугубо эмоционального воздействия произведений искусства. Так назвал, про это и пишу. В конце специальное небольшое заключение: мол, ради бога, только не считайте, что произведения искусства только про это, что они только эту тайну имеют. Я рассматривал маленькую задачку. Ее решение может быть существенным или быть очень банальным.

И тут уж сразу скажу, почему я не рассматривал целый ряд концепций, в том числе и вашу. Наоборот, я всячески уходил от обсуждения эстетических концепций — не моя зона, не моя область. Не хотел даже вступать в полемику. Внутренне, конечно, там содержатся ссылки на эстетические работы, но единственный, кого прямо касался, — Выготский. Потому что Выготский органически связан с тем, о чем я пишу.

Теперь попробую объяснить, почему то, о чем я писал, связано только с произведением искусства, а не вообще со всем остальным, не с любым творческим решением. Анатолий Соломонович говорил: задача «Девять точек» Пономарева должна вызывать тот же эффект, о котором я говорю. Да. Но произведение искусства — это произведение многоразового потребления. Мой вопрос: как может быть так, что при многоразовом потреблении, когда новой информации *нет*, эмоция *есть*. Идея, которую я высказал, очень огрубленно выглядит так. Человек начинает решать творческую задачу — любую: соединять девять точек, или создавать теорию относительности, или писать труд по эстетике, не имеет сейчас значения. Так вот, в процессе работы над конкретной задачей, которая перед ним стоит, и, сталкиваясь с неразрешимостью проблемы, он крутится, но не может найти решения. Психологи говорят: нужен период инкубации, потом возникнет инсайт.

Но что происходит на самом деле? Зачем нужен период инкубации? Что такое инсайт? В процессе работы над задачей человек находит те решения, которые эту задачу, эту головоломку решают. Но он одновременно как бы выбирает это решение с отрицательным знаком, осуществляет негативный выбор. Впредь уже, продолжая дальше осознанно работать над задачей, он не вернется к найденным решениям. Они отброшены. Можно показать на решении простейших задач — в памяти, восприятии, мышлении, — как осуществляется табуирование, отбрасывание однажды не воспринятой информации. И если я буду упорно продолжать решать эту задачу, я буду упорно табуировать это решение. Но оно существует, оно не нейтрально, оно как бы взято с отрицательным знаком. Если я перехожу к другой задаче или попадаю в другую ситуацию, то у меня всплывает в неподходящий

момент ранее забытое, ранее не воспринятое, ранее не найденное.

Теперь у меня в сознании есть решение задачи, но в нем нет задачи, которую это решение решает. Мне надо соединить решение и задачу. Эмоциональная реакция как раз и сообщает мне, моему актуальному сознанию, что та мысль, которая сейчас пришла мне в голову, решила какую-то задачу, которая ранее была в моем сознании: ну-ка, найди ее. И я быстренько нахожу. В психологии показано существование эмоционального предвосхищения правильного решения. Я просто не хочу сейчас об этом говорить подробно. Так происходит, как мне представляется, — разумеется, очень грубо — творческий акт.

Что же происходит при восприятии произведения искусства? Произведения искусства имитируют этот процесс. Я бы уточнил. Для меня произведение искусства — это что-то важное и значимое. Я говорю лишь о структуре художественного текста, который лежит в основе произведения искусства. Человек, вообще говоря, решает не только осознанные, но и неосознанные задачи. Пусть при восприятии произведения искусства он решает осознанную задачу и находит ее решение. Но если это решение является также решением неосознанной задачи, то он получает эмоциональный сигнал: некая задача решена. Сознание начинает срочно искать: какую задачу я решил? Но найти не может, потому что она не осознана — в отличие от головоломки «Девять точек», где сама задача осознана. И потому возможно многократное повторение: я каждый раз, сталкиваясь с художественным текстом, буду получать эмоциональный сигнал.

Кармин: Если я решил задачу — пусть даже неосознанную, то художественное произведение вроде бы должно после этого потерять интерес.

Аллахвердов: Эмоциональный сигнал однократен только в точке решения осознанных задач. Решение неосознанной задачи может каждый раз вызывать эмоцию — сознание не находит решенной задачи.

Каган: Виктор Михайлович, вот вы говорите, что информации *нету* при повторном предъявлении...

Аллахвердов: Да, например, если я знаю текст наизусть.

Каган: А я говорю, что в искусстве информация создается совместными усилиями художника и воспринимающего. Она результат сотворчества обоих. И поэтому — пусть 25 раз, но если воспринимающий обладает даром сотворчества, то эмоция будет возникать каждый раз. И лучший пример — творчество актера или музыканта-исполнителя. Потому что он может сто раз исполнять одно и то же произведение, но для него это каждый раз будет созданием информации совместно с композитором, совместно с поэтом.

Кармин: Именно потому так происходит, что, как говорит Виктор, это неосознанная задача не автора, а читателя, слушателя. *Он* (читатель, слушатель) решает задачу, *он* не может ее решить. И он ее каждый раз заново переживает. Речь идет не о том, что надо решать ту задачу, которую заложил автор и сделал так, чтобы она не осознавалась. У каждого человека *свои* неосознанные задачи. И потому, действительно, вы правы: это процесс совместного...

Бранский: Автор провоцирует эти задачи.

Кармин: Да, но... Меня, например, интересует проблема, которую мы обсуждаем. Я перевариваю...

Каган: Вы перевариваете то, что Виктор Михайлович написал, а не то, что написал Зошенко.

Кармин: Да, но это должно совпадать с моими проблемами, а не с проблемами Виктора Михайловича.

Каган: Да, но это *он* ставит перед вами проблемы.

Кармин: Да-да, но...

Аллахвердов: Я согласен с вами обоими. На самом деле я просто пытаюсь найти механизм того, о чем вы говорите. Что это за природа сотворчества? Что и как творит читатель? Какой психологический механизм за этим стоит? Поэтому я действительно не вижу никакого противоречия с тем, что вы говорите. Еще раз повторяю: очень узкую задачу поставил. И специально написал заключение. Вначале оно у меня было просто в одну страничку, потом чувствую — сразу посыпались вопросы... И тогда я его расширил.¹ Поймите, с моей точки зрения, произведение искусства — нечто гораздо большее, чем структура художественного текста.

Кармин: Это и есть причины, побудившие вас написать последнюю часть?

Аллахвердов: Да, и еще — под воздействием книги Владимира Павловича.

Кармин: Думаю, что теперь самое время дать слово Владимиру Павловичу.

Бранский: Здесь было сказано много интересного. Обсуждаемым нами сейчас вопросам как раз целиком посвящена вторая глава моей книги «Искусство и философия». Глава называется «Художественное восприятие». По проблематике она практически совпадает с тем, что у вас, Виктор Михайлович, написано, но различается по методу. У вас он — психо-

¹ После этого обсуждения текст заключительной части был мною расширен еще больше.

логический, а у меня — искусствоведческий и философский. Различается и по материалу. У вас, в основном, — литературный, у меня — живопись. Но самое удивительное, что получаются очень сходные результаты. Только на другом языке, в другой терминологии. Мне и хотелось перевести на свой язык то, что у вас написано.

Прежде всего, я согласен с тем, что Анатолий Соломонович сказал: проблема художественного образа, конечно, имеет принципиальное значение. Она, видимо, у вас подразумевается, хотя вы явно не формулируете, что понимаете под художественным образом. Но фактически вы обсуждаете, в чем специфика художественных эмоций, почему произведения искусства вызывают эмоции. Что же такое художественное произведение? Это материальное воплощение художественного образа. Если нет художественного образа, то нет и художественного произведения. Значит, само понятие художественного произведения связано с понятием художественного образа.

Теперь насчет художественного образа... Это вопрос уже далеко не тривиальный. Только что видел: продается книга Маньковской «Эстетика постмодернизма». Там читаем, что с точки зрения постмодернизма нет вообще художественного образа, есть *симулякр*, который приходит на смену художественному образу. Но чем отличается симулякр от художественного образа, остается совершенно непонятно. Практически симулякр — это новый, постмодернистский художественный образ.

Кармин: Постмодернисты вообще снимают тему художественного образа, стирают грань между художественным и нехудожественным...

Бранский: А проблема состоит в том, как провести эту грань. Так? И вся история искусства говорит о том, что есть грань. И всякий раз, когда она исчезает, она исчезает временно. А потом опять появляется. На другом уровне. Вы этого прямо не говорите, но художественное произведение есть материальное воплощение художественного образа. Нехудожественное произведение — это материальное воплощение нехудожественного образа. Антихудожественное произведение — это материальное воплощение антихудожественного образа. Т. е. три варианта в действительности. Дело обстоит гораздо сложнее, чем у вас.

Но тогда возникает вопрос, где же критерий различия между художественным, нехудожественным и антихудожественным образами? Помните, Выготский говорит: художественные эмоции — это умные эмоции. Я понимаю сказанное им так: это обобщенные, общезначимые эмоции. Чтобы они возникли, я должен не просто лирическое письмо написать, которое вызывает аналогичные чувства у моей возлюбленной. Мне надо создать такую вещь, которая связана не только с самовыражением, но и с самоутверждением. Что есть самоутверждение? Харизматический эффект!

Это рано или поздно захватывает многих, может быть, даже не при моей жизни. Харизматический эффект обязательно должен быть. Возникает вопрос: почему он иногда бывает, а иногда — нет? Здесь надо искать. Вот тут мы и подходим к вашей проблематике системы противоречий. Потому что секрет возникновения художественных эмоций — это, конечно, столкновение чего-то с чем-то, т. е., вообще говоря, противоречие.

Но художественная литература, с помощью которой вы все время иллюстрируете, — слишком сложный вид искусства. Нельзя начинать с художественной литературы, а надо начинать с простейшего вида искусства, чтобы в этом деле разобраться. Иначе можно страшно запутаться. Многие философствующие филологи уже подзапутались очень. И Лангер, музыку взяв, да еще симфоническую, тоже запуталась. Слишком сложно. А вот простейшее — изобразительные искусства, а среди них — живопись. И потом уже посмотреть, как это применимо и в музыке, и в литературе. С моей точки зрения, начинать с художественной литературы — это примерно то же самое, что ставить телегу впереди лошади.

Что же такое противоречие в живописи? Контраст. Не буду приводить примеры (кривое-прямое, черное-белое и т. д.) — их десятки. Они очень просты, эти примеры. Они на пальцах. Действительно, вы правы, контраст возбуждает у нас какие-то чувства. Это давно известно. Но вот дальше возникает вопрос: а что значит разрешить противоречие? Уравновесить контраст, достичь равновесия. И оказывается, что такое единство контраста и равновесия — это и есть гармония в живописи. Точный смысл гармонии — это уравновешенный контраст. Это проходит через все произведения: и классические, и модернистские, и постмодернистские. И разные симулякры полностью этому подчиняются.

Что же дальше? Пусть один контраст я уже заметил, а он, оказывается, требует нового контраста на более высоком уровне и нового уравновешивания. Это фактически означает: первый контраст был осознан, а другой — не осознан. Это ведет меня к новым контрастам. На вашем языке — иерархия противоречий, часть из которых была осознана, а часть — нет. Для меня проблема осознанности не так уж и существенна. Для чего все это нужно? Будет ли эта иерархия бесконечно продолжаться? Нет, она останавливается. Почему? Потому что оказывается, что достигнута гармония. Ведь художественный образ — это такой образ, где есть иерархия. А если нет — это не художественный образ. Это антихудожественный образ. Примеры в моей книге приводятся.

Ваш текст приводит и еще к одному важному понятию. О гармонии вы явно не говорите, но она у вас присутствует фактически в вашей сетке осознанных и неосознанных противоречий. Так? А дальше — что? Хорошо, я

закодировал общезначимые переживания с помощью этой гармонии. А это и есть код. Вот эта гармония, иерархия и есть код! Возникает вопрос: почему же произведение у одного вызывает наслаждение, а у другого — резкое неприятие, возмущение, негодование или вообще ничего не вызывает?

Викторов: Тошноту.

Бранский: Есть нейтральные случаи, бывают и смешанные чувства — отчасти приятно, отчасти неприятно. Тут даже четыре варианта. Оказывается, что нельзя решать вопрос «художественно или нехудожественно?», если отождествлять гармонию и красоту. Одна из крупнейших ошибок, идущих от эпохи Возрождения — отождествление гармонии и красоты. И Леонардо допустил эту ошибку, и Альберти. А это — разные вещи. Гармония может быть отвратительной, а может быть прекрасной. Почему? Потому что грань между художественным и нехудожественным относительна. Но из того, например, что грань между черным и белым относительна, не следует, что нет грани между черным и белым. Вот это и есть диалектика, переход противоположностей.

А что дальше? Новое понятие появляется: *эстетический идеал*. Это — априорная установка, через призму которой зритель смотрит на данное произведение. Чего же требует идеал? *Определенной*, своей гармонии. Если сетка вашего идеала совпадает с сеткой, которая в образе, — это вызывает в вас огромное удовольствие, независимо от того, положительные или отрицательные эмоции вызываются. Все равно. Будете наслаждаться трагическим, потому что этот кошмарный ужас связан с вашей гармонией. Это гармоничный ужас, а не какой-нибудь! А вот если не совпадает, то вы будете безразличны. Или, более того, — у вас ведь есть и антиидеал — у вас может быть антигармония, т. е. такая сетка, которая как раз противоречит совершенно требованиям вашего идеала, т. е. она соответствует требованиям вашего антиидеала. Это вызывает глубочайшее отвращение. Вы, Виктор Михайлович, и подходите в конце к идеалу. Вы только не говорите — художественному идеалу.

Вернемся к секрету харизматичности. В чем он? Если идеалы зрителя и художника совпадают полностью или хотя бы частично, то тогда ток пробегает между их душами. А если идеалы не совпадают, то вообще будет или отсутствие восприятия, или будет наоборот — контрпереживание. Может быть сопереживание, может быть контрпереживание, может быть микспереживание, т. е. смешанное, а может быть даже сверхпереживание. Кстати, сотворчество возможно только в случае сверхпереживания. Когда зритель больше видит, чем сам художник. Потому что у него может быть более широкий идеал, который, тем не менее, не противоречит идеалу художника. Когда идеал художника — это маленький фрагмент идеала зри-

теля, который гораздо грандиознее. И поэтому зритель может видеть гораздо больше, чем художник. И с этой точки зрения можно пойти дальше и Леонардо, и Дали, и др. И зритель тридцатого столетия может гораздо глубже воспринимать, чем мы сегодня воспринимаем.

Мораль такова. Хорошо бы дополнить сказанное вами, введя понятия «художественный образ», «гармония», «эстетический идеал». Вот если вы все переведете на этот язык, то я могу все принять, у меня с вами не будет никакого расхождения.

Аллахвердов: Я повторяюсь: я умышленно уходил от эстетической терминологии. И у меня немного другой взгляд на идеалы, чем у Владимира Павловича. Обычно идеалы понимаются как нечто позитивное, как некоторый перечень позитивных утверждений.

Бранский: К ним просто не применимо ни позитивное, ни негативное. Это идеализированный объект любой природы. Он может быть и позитивный, и негативный.

Кармин: Но *мой* идеал должен быть позитивным.

Бранский: Ну, если это *мой* идеал.

Аллахвердов: Мне кажется, что идеал, в первую очередь, — система запретов.

Бранский: И запреты, и разрешения. Нормативы в нем есть.

Аллахвердов: Запреты обладают большей мощностью, чем позитивная часть. И запреты при этом мы не всегда осознаем.

Бранский: Есть и то, и другое.

Аллахвердов: Вот если поставить акцент на запретной части, то фактически мы уже говорим очень похожие вещи.

Каган: Нет, у него акцент на позитиве.

Аллахвердов: Мне тоже кажется, что у Владимира Павловича акцент на позитиве.

Бранский: Идеал — это система нормативов, который, конечно, носит позитивный характер. Но они автоматически влекут и запреты.

Аллахвердов: Конечно. Но здесь...

Бранский: Любовь к ближнему только одновременно с ненавистью к дальнему. Обязательно. Это особенность идеала.

Аллахвердов: Нет, ну, например...

Бранский: Например, христианский идеал подразумевает ненависть к тем, кто отвергает этот идеал.

Кармин: Ничего подобного.

Бранский: В том-то и дело.

Кармин: Христианский идеал как раз предполагает...

Бранский: Это лицемерие. Нет. На самом деле они, христиане, например, ненавидят Ленина.

Кармин: Подлинный христианин прощает всем.

Бранский: Это на словах, а не на деле.

Кармин: Что значит на словах? Ведь тут имеется в виду *идеал!*?

Бранский: Зайдите в духовную академию и послушайте.

Викторов: Но мы же говорим об идеале, а не о его носителях — людях!

Аллахвердов: Можно, я попробую пояснить? Скажем, сейчас фонологи создают представление о том, как ребенок учится произносить звуки. Оказывается, в первую очередь, формируется не система позитивных предпочтений (надо научиться вначале произносить такие-то звуки), а система запретов со своими приоритетами. На фонетическом уровне неосознанно запрещается использование определенных звуков и их комбинаций. Почему мы овладеваем следующим языком с акцентом, который сами не слышим? Потому что мы не можем отказаться от запрета. И зачастую мы эти запреты сами не знаем, не осознаем. Более того, все, что я исследовал, показывает: запреты стабильнее, чем позитив.

Каган: Это все может быть, Виктор Михайлович. Но понятие идеала, его исторический смысл — это все-таки некая позитивная модель. Именно в этом смысле он идет из античности. Вы правы, когда говорите, что есть ограничивающая его система табу. Но смысл идеала...

Аллахвердов: Согласен с вами полностью. Потому что смысл связан с осознаваемой речью. А осознаем мы, как правило, лишь позитивную часть.

Бранский: Идеал — это желаемое, должное.

Аллахвердов: Но эта позитивная часть наиболее подвержена изменениям, а система запретов регулирует более жестко.

Каган: Да, это может быть.

Аллахвердов: Если ввести такую оговорку, то я полностью согласен с Владимиром Павловичем. Единственно — я не хотел бы входить в более широкий класс проблем, чем я пытался рассмотреть. Я повторяю: я взял очень узкую задачу. Задачу психологическую, не эстетическую. И именно это и побуждало меня отказаться от слов «художественный образ». Не потому, что я принципиально не хочу его использовать. Я просто вообще не понимаю слово «образ». Я даже в психологии боюсь использовать тер-

мин «образ восприятия», что, кстати, смущает и даже раздражает многих моих коллег-психологов. Но я не понимаю, что значит образ восприятия! Уж тем менее я внутренне готов использовать термин «художественный образ». На языке психологии для меня это — всего лишь метафора. Если я перехожу в эстетическую терминологию, то другое дело. Я иначе пишу.

Каган: Но слова «художественный текст» вы используете?

Аллахвердов: Я вынужден. Я должен же какое-то слово написать, чтобы было ясно, о чем идет речь.

Бранский: Ну, вот, а требуете определения терминов.

Кармин: Не удивительно, что вы, как черт от ладана, отказываясь от художественного образа, заменяете его другими, не менее темными. Это вас не спасает. Вы используете другие термины, лишь бы не употреблять термин «художественный образ».

Викторов: Анатолий Соломонович, это не совсем так. По сути дела, то, о чем написан этот текст, — это механизмы формирования художественного образа.

Кармин: Вот я Виктору тоже об этом говорил.

Викторов: Ну, и что, если сам термин при этом не употребляется?

Кармин: Отсюда вытекает одно нехорошее следствие, которое можно считать недостатком произведения Виктора. На самом деле, все приемы создания художественного текста, о которых он пишет, может быть, важны для творца, но они не важны для воспринимающего.

Викторов: Они работают на нем.

Кармин: Воспринимающий искусство человек не разгадывает логические загадки и противоречия. Не его это задача. Он «слезами обливается». Так?

Бранский: Почему слезами обливается? Потому что кое-что разгадывает, хотя и обливается.

Кармин: Обливается не потому, что художник использовал эти приемы, а потому что художник задел его жизненные проблемы.

Бранский: Через идеалы.

Кармин: Скорее всего, да. Но дело не в идеалах, а именно в жизненных проблемах человека. Почему я обливаюсь слезами? Потому что это меня волнует. Мне даже не важно, какой идеал при этом был. Меня это волнует, и я могу плевать, могу горевать, испытывать амбивалентные чувства, могу быть недовольным художником — в этом загадка, в этом тайна эмоционального воздействия художественного произведения.

Аллахвердов: Не совсем так. То, о чем вы говорите, это тайна сознания вообще. Если меня не волнует, то я просто ни смотреть не буду, ни изучать не буду. Сознание вообще не будет на это реагировать. Оно включается только тогда, когда у человека есть проблемы. Это касается всего и, в частности, художественного произведения. Специфика художественного образа не в том, что сознание над ним работает.

Кармин: Я не согласен с Моисеем Самойловичем, когда он говорит, что текст Виктора — это текст 30-х годов. По-моему, те проблемы, которые рассматриваются в этом тексте, — вечные проблемы. Я бы не сказал, Моисей Самойлович, что вы в ваших книгах рассматриваете какие-то иные проблемы. Те же самые. То, что Толстой писал об искусстве, и сейчас живо. Что бы я ни читал — лучше Толстого никто не сказал. Помните, как Толстой объясняет тайну художественного образа? Мальчик хочет рассказать об испуге, который он испытал при виде волка. Если он скажет: я испытал испуг, все поймут, что он испугался, но сами при этом испуга не испытывают. Если они сами увидят волка, они испытают такой же испуг, который испытал мальчик, но это не будет эстетическим переживанием. Значит, мальчик должен вызвать в психике воспринимающего слушателя те же причины, которые побудили его испытать испуг. Для этого он должен преувеличить зубы волка, сказать, что волк подошел к нему на маленькое расстояние...

Аллахвердов: Но это не те же причины. Это другие причины.

Кармин: Речь о том, что надо *смоделировать* причины, вызвавшие эмоции.

Аллахвердов: Одно дело — я испугался волка, а другое — мне сказали, что у волка были большие зубы. Меня это еще не испугает.

Кармин: Если просто сказали, то да. Но я должен смоделировать причины так, чтобы они вызвали у вас эмоции. Вот в чем тайна! Вы один кусочек этой тайны раскрываете — противоречие, еще что-то. Но тайна остается тайной.

Викторов: Анатолий Соломонович, вот вы сказали про черта и ладан. Мне кажется, что мы еще от одного слова бегаем. Это связано с феноменом сопереживания и разделением между художественным и эстетическим. Да, действительно, эстетическое впечатление не обязательно возникает от художественных произведений. Мы испытываем его в массе ситуаций, не связанных с искусством. Но вот эффект сопереживания... В художественном произведении должен быть посыл, послание. Сопереживание возникает только тогда, когда есть акт коммуникации.

Коммуникация — это слово, которого, мне кажется, не хватает в на-

шем обсуждении. Как происходит взаимодействие с автором? Вот здесь еще одна тайна. Каким образом автор передает что-то свое зрителю, читателю? Мне представляется, что это очень важный аспект. Он звучит, он затрагивается, но он совершенно не разработан. И в обсуждаемом тексте тоже не содержится.

Каган: А вы знаете эстетические работы, посвященные проблеме *non finito*? Отар Пиралишвили — грузинский эстетик, искусствовед, он у нас докторскую диссертацию защищал по проблеме *non finito*.

Бранский: Так в чем проблема?

Каган: Всякое художественное произведение в той или иной мере не завершено. А завершает его воспринимающий. Я только называю это не коммуникацией, а общением. Отсюда то, что я говорил вам об информации, которая в искусстве как раз создается совместным творчеством, а не просто передается. Поэтому ссылка на нулевую информацию не корректна. Художественная информация не заключена в самом произведении — она возникает в результате совместного творчества.

Аллахвердов: Согласен с вами полностью. Но, для того чтобы информация возникла в процессе сотворчества, должен быть конкретный механизм переработки информации, идущей от произведения искусства. И этот механизм должен содержаться внутри индивидуума. Я предложил один из механизмов. Он не покрывает всего. Но, на мой взгляд, этот механизм может работать.

Кармин: Возможны и другие.

Аллахвердов: Конечно, возможны и другие. Но это хотя бы *один* механизм, более-менее внятно прописанный. Во всяком случае, я пытался это сделать. Есть и другие механизмы. Искусство — это феномен культуры, в нем содержится много чего, со всех сторон смешанного.

Каган: Вот если вы об этом скажете вначале¹, вместо того чтобы опровергать взгляды на искусство как познание... И честно сказать: мне в этой работе не нужен Выготский.

Аллахвердов: Выготский-то как раз нужен, потому что он сходные вещи анализировал.

Каган: Вы делаете это совершенно не так, как он.

Бранский: Надо бы сопоставить их обоих — Выготского и Аллахвердова — и показать, в чем их концепции имеют общее, а в чем — различие.

Кармин: И присоединить сюда еще Бранского.

¹ Моисей Самойлович весьма повлиял на появление «вступительных слов» к моему эссе.

Бранский: Нет.

Кармин: Почему же? Ведь идеи Аллахвердова сходны с твоими. У него лишь свое понимание эмоций как сигналов из подсознания сознанию.

Бранский: Ну, тогда вообще идеалов нет. Бессознательное все решит без всяких идеалов.

Аллахвердов: Идеалы *нужны* не только для восприятия произведений искусства, но и для много другого.

Бранский: Но не получается ли принесение идеалов в жертву бессознательному?

Аллахвердов: Нет.

Бранский: Фрейдизм может съесть все.

Викторов: Съесть-то он съест. Но ему никто не даст.

Каган (Бранскому): Но у вас, сэр, идеал съел все!

(*Все смеются.*)

Аллахвердов: Именно поэтому я написал финал, который не посвящен непосредственной теме работы. Я его написал, чтобы сказать: понимаю узость проблемы, которую рассматриваю. И есть много чего, что остается вообще за кадром. Поэтому у меня и некоторое «конспективное», как выразилась Маша, изложение роли искусства в культуре.

Бранский: Там, в финале, все поднимается на более высокий уровень, конечно.

Аллахвердов: Я не рассматривал всего. Я сказал: вот частная задача. Может быть, я ее не очень удачно сформулировал вначале. Потом показал возможное решение этой задачи. А затем привел примеры, показывающие, что такая интерпретация возможна. Но это не покрывает всего. Потому что можно создать замечательный художественный текст, который, тем не менее, может как нравиться, так и не нравиться. Но про это здесь уже много и хорошо говорилось.

Кармин: У меня есть другая интерпретация того, почему вы написали последний кусочек.

Холостова: Толя разобрался в вашем тексте лучше вас...

(*Все смеются.*)

Кармин: Да нет, у меня просто *свое* понимание текста. Вы стали рассматривать эмоциональное воздействие на нескольких уровнях. Сначала — чисто технический уровень: вот цвет, вот сочетание красок, линий и т. п.

Аллахвердов: Это как раз то, к чему призывает Маша.

Кармин: Этого мало, показали вы. Нужно поглубже. Вот противоречия. Эмоции возникают из подсознания. Это — второй уровень приемов эмоционального воздействия. Но вы интуитивно чувствуете, что и этого мало. Нужен еще третий уровень. А третий уровень — это художественный образ. Но так как вы этот термин не употребляете, то вы стали — в финале — говорить: человек нуждается в культурных идеалах, ему нужно решать какие-то проблемы. Причем эта последняя часть противоречит первой. В первой вы заявили, что искусство бесполезно. А в последней — что оно полезно. Оно нужно как учебник творчества. Прямо так и написано. Но тут же вы оговариваетесь, что все равно оно бесполезно. Вы все время крутитесь вокруг проблемы третьего уровня. Вот почему вы написали третью, последнюю часть.

Холостова: Мне кажется, что запрягать эмоцию в бессознательное... Как-то это очень сомнительно.

Бранский: Эмоция всегда сознательна.

Аллахвердов: Выскажу принципиальную позицию, которую я пытался реализовать — хотя в этой работе в меньшей степени, чем во всех других. Я пытаюсь описать работу психики и сознания как сугубо логическую систему. В их работе нет ничего случайного, нелогичного. Если механизм сознания работает, то он решает конкретную внятно понимаемую задачу. Зачем нужна эмоция? Для решения какой задачи? Эмоция существует как феномен — мы все это знаем. Но зачем она нужна? Какую функцию выполняет?

Холостова: Защита жизни, увеличение ее интенсивности.

Аллахвердов: Защита жизни как функция не получается. Это понял еще Джеймс.

Холостова: Ну, это перебор.

Аллахвердов: Тамара Витальевна, я хочу пояснить, почему защита жизни как функция эмоций не работает. Вы выходите на улицу. Из-за угла выезжает грузовик на бешеной скорости. Надо взять ноги в руки и бежать. Но мы на самом деле замираем, цепенеем — и это никакая не защита жизни. Люди гибнут в катастрофах...

Викторов: ...из-за страха.

Аллахвердов: ...из-за страха чаще, чем от самой катастрофы. Это факт.

Бранский: Но иногда страх, наоборот, спасает. Вовремя бегут под влиянием страха.

Аллахвердов: Бегут не под влиянием страха, а из-за сложившейся ситуации. Бегство — это конкретная моторная команда. Страх мешает бежать.

Отсюда Джеймс и создает свою теорию эмоций — я во многом использую отголоски Джеймса. Он впервые начинает развивать идею: моторика выполняет свою деятельность бессознательно и эффективно. Эмоция возникает для того, чтобы сообщить сознанию, чем занимается моторика и вегетатика. Вот теория Джеймса. Я просто моторику и вегетатику заменяю на неосознаваемые процессы. Что там в неосознаваемом происходит, сознанию не ведомо. Оно ничего об этом не знает. Поэтому оно не может получить какую-то содержательную информацию. Оно может получить только сигнал, что какие-то процессы идут. Этот сигнал и есть эмоция. В этом есть хоть какая-то логика. Покрывает ли это весь спектр эмоционального в человеке — не берусь судить. Но в этой идее есть логика!

Холостова: Но иногда замереть — значит сохранить жизнь.

Аллахвердов: Иногда — да, но чаще — нет.

Каган: А эмоции и чувства вы различаете?

Аллахвердов: Я старательно избегал слов «духовное», «чувство». Это моя зона. Вот условный образ, с помощью которого я описываю работу механизма сознания: это некая мясорубка, которая перерабатывает поступающую информацию. Она работает по жестким законам, очень логичным. При этом ее работа зависит от того, что она перерабатывает. Т. е. работа механизма сознания зависима от содержания сознания. А осознаем мы только какую-то часть того, что выходит в результате работы этого механизма.

Каган: А можно ли тогда сказать, что чем лучше работает мясорубка, тем больше она выдает на гора и тем меньше остается в подсознании переработанного?

Аллахвердов: Нет. И это очень важно. Вынужден сделать тут отступление в психологическую проблематику. Я начал с простых экспериментов. Скажем, давал испытуемым задание: запомните ряд знаков, воспроизведите, запомните следующий ряд знаков, воспроизведите. И вдруг обнаружил, что человек упорно не воспроизводит одни и те же знаки в разных рядах. Но чтобы не воспроизводить один и тот же конкретный знак — число, например, — человек должен помнить, что именно этот знак ему не следует воспроизводить. Почему он вдруг упорно не воспроизводит число 37?

Холостова: И первый, и второй раз?

Аллахвердов: И первый, и второй раз подряд.

Каган: И он это делает неосознанно?

Аллахвердов: Конечно. Сознательно он, наоборот, хочет воспроизвести! Но неосознанно он обязан помнить число 37, иначе не сможет его

повторно *не воспроизвести*. Ему как бы надо знать: это число я в прошлый раз не воспроизводил, поэтому в этот раз я его снова не воспроизведу. Вспомните о сложении цифр в столбик. При повторном суммировании мы повторяем ту же самую ошибку в том же самом месте! Один раз складывал $2+3$ и получил 6. И во второй раз опять получу 6. Значит, помню, где я делаю ошибку, хотя и не осознаю.

Кармин: Еще более показателен ваш пример с машинистками, которые, печатая текст, упорно делают одни и те же опечатки.

Аллахвердов: Именно поэтому я говорю об устойчивом негативном выборе. Поэтому во все психологические конструкции я добавил к позитиву, который обычно рассматривается, негатив. Это не есть бессознательное в духе Фрейда. Это сознательное с отрицательным знаком. Более того, как показывают мои исследования, именно негативный, а не позитивный выбор определяет смысл любого высказывания.

Каган: Вам что-то очень нравится негативное.

Аллахвердов: На самом деле я очень люблю позитив.

Кармин: Мы можем завершать. Две проблемы остаются загадочными. Одна из них — это проблема художественного образа: как он создается? Вторая проблема — проблема критериев художественности. Конечно, это связанные проблемы. Кстати, мне кажется, что вторая проблема, может быть, легче. Потому что нет уж такой резкой грани между художественным и нехудожественным. Вот виртуальная реальность в компьютере — что такое? А что делают постмодернисты — они же стирают эту грань. Но мы обе проблемы, увы, не решили...

Холостова (со смехом): Как ни странно...

Подводя итогу

Не хочу давать какие-то оценки высказываниям моих коллег. При-знаюсь лишь, что ожидал критику предложенного объяснения функции положительных эмоций. Хотя об этом объяснении не так уж много выска-зывались — что поделаешь, это естественное следствие выбора такой интригующей и объемной темы для обсуждения, — но все же: против прямо никто не выступил. А это вселяет надежду на, по крайней мере, правдопо-добие замысла.

И все же, как не воспользоваться случаем и не отреагировать на ска-занное?

Комментарий к комментарию М. В. Иванова

Вначале солидаризируюсь с комментатором в том, что не в тех или иных фактах дело, а дело — в идеях. Впрочем, все же, когда Иванов приво-дит примеры типа: «Я не разделяю мнения Аллахвердова, что Михаил Илларионович Кутузов был лишь коварным картежником, испытываю-щим трепет перед императором Франции», то он несколько перегибает палку. Я ведь утверждал (кстати, вслед за М. Алдановым — в отличие от меня, большим поклонником Толстого), что Кутузов «Войны и мира» и реальный Кутузов очень сильно отличаются друг от друга. И что изучать реальную личность по художественному роману — не самый лучший спо-соб приобретения исторического знания. Конечно, Иванов прав: и исто-рики (как и представители вообще любой науки) не знают полной и окон-чательной истины. Но все же лучше учить историю по книгам историков, чем романистов. (Думаю, с этим и сам Михаил Васильевич Иванов согла-сится.) А потому, хотя в произведениях искусства, безусловно, есть позна-вательный аспект (например, о существовании такой исторической фигу-ры, как Ришелье, я впервые узнал из художественного произведения — из «Трех мушкетеров»), этот аспект не является ни главным, ни специфичес-ким для искусства.

Позднее М. С. Каган и М. В. Осорина скажут, что я вообще зря об этом говорю, что это такая банальность, которую и обсуждать не стоит. Но на позицию Иванова по этому вопросу все же считаю нужным отозвать-ся. Наука, утверждает он, дает логичное описание мира, а искусство — це-лостное. Именно поэтому, если я правильно его понял, искусство необхо-

димо для познания мира, поскольку обладает своим собственным не доступным науке своеобразием организации познавательной деятельности воспринимающего. Не могу в это поверить. Наше сознание так «работает», чтобы *всегда* обеспечивать и логичное, и целостное восприятие. Отсюда известные свойства восприятия: обобщенность, осмысленность, константность, стремление к «хорошей форме» и пр. Сознание просто не умеет воспринимать нелогично и нецелостно. Оно направлено на избавление от противоречий и строит, как скажут психологи, единый гештальт. Поэтому и научное описание мира «целостно» (по крайней мере, не менее целостно, чем художественное), а художественное описание логично (именно на этом построены все приведенные мной интерпретации художественных текстов). Другое дело, что познание исторических (или иных) фактов при восприятии произведений искусства *эмоционально насыщено* за счет специальных приемов организации художественного текста. Но признание этого как раз и ведет нас к тайне эмоционального воздействия искусства.

Многие выступавшие в обсуждении говорили о зыбкости грани между искусством и неискусством, о зависимости этой грани от исторической эпохи. Об этой проблеме подробно, с яркими примерами говорит и Иванов. Я мог бы сделать вид, что проблема только терминологическая. Мол, слово «искусство» — омоним. *Искусная* работа плотника, например, может быть в русском языке названа искусством, но не о таком искусстве шла речь в моей работе. Или сказать, что разбитую древнюю греческую амфору не следует называть художественным текстом, коли сам создатель этой амфоры не считал, что создает произведение искусства... Тем не менее проблема зыбкости, нечеткости грани действительно существует.

Я, как мне казалось, довольно долго объяснял, откуда в бессознательном возникают противоречия. Но, наверное, был не до конца ясен или убедителен — по крайней мере, для Иванова. Даже пример с когнитивным диссонансом его не удовлетворил. Но все же из этого нельзя делать вывод о том, что проблемы в бессознательном — загадочная и не подлежащая исследованию вещь в себе. Бессознательное — это нормальная для любой науки ненаблюдаемая реальность, о которой можно строить гипотезы и проверять следствия этих гипотез в эксперименте. Более сильное возражение Иванова, на мой взгляд, связано с утверждением, что открытие сознанию ранее неосознаваемого противоречия должно приводить к утрате эмоциональной реакции на произведение искусства. Действительно, в психотерапии известно, что осознание пациентом причины своих проблем дает облегчающий эффект, а то и приводит к излечению. Осознание, таким образом, как бы изгоняет негативные эмоции. По аналогии можно было бы ожидать, что, прочитав, например, то, что я написал о

лермонтовском барсе, читатель должен был бы ослабить свои позитивные эмоциональные переживания при новой встрече с этой поэмой — ведь мой анализ претендовал на вскрытие хотя бы некоторых неосознанных противоречий. Не готов сейчас дать ответ на это возражение.

Я не согласен с существующими теориями личности, отчасти упоминаемыми Ивановым, который, тем не менее, почему-то вообще забывает про мой подход к личности. А согласно развиваемой мной точке зрения, в основе личностного поведения лежат не «естественные потребности» в самосохранении, продолжении вида и пр., а стремление доказать самому себе, что я действительно такой, как о себе думаю. Здесь, однако, не место развивать эту тему подробнее. То, что Иванов говорит о «Я ценностном», очень близко к моей точке зрения. Только я бы более резко подчеркнул проблему *вытесненных из сознания* ценностей. Что для меня оказалось совершенно удивительным, так это адресация Иванова к позиции А. Н. Леонтьева — уж очень, на мой взгляд, многословной и неконкретной является эта позиция. А для Михаила Васильевича, насколько я его знаю, ясность и логичность изложения — один из главных признаков оценки научного текста.

Когда Иванов говорит о переинтерпретации, это вполне соответствует моему тезису, что искусство — это не учебник жизни, а учебник творчества. Его анализ «Казачьей песни» Лермонтова просто входит в тот ряд примеров, которые я привожу для иллюстрации собственной идеи. Но Иванов по-своему объясняет причину, по которой эмоциональное воздействие сохраняется при многократном контакте с литературным произведением. Он пишет: «Общесловарные значения слов при чтении преобразуются в ситуативные — адекватные данному содержанию. По завершении чтения мы ведь снова возвращаемся к исходным общесловарным значениям. Значит, при повторном чтении мы снова должны осуществлять составление «ситуативного словаря», в котором новые значения «просвечивают» через общеупотребительные». К сожалению, дорогой Михаил Васильевич, эта идея не решает проблемы. Ваш же пример про Штирлица с затонувшей печью это показывает. Общесловарное значение «топить печь», конечно же, возвращается после прослушивания анекдота. Но вряд ли эффект воздействия этого анекдота сохраняется при повторном чтении. Я, признаться, вообще не думаю, что любая игра слов может считаться произведением искусства. Стоит, однако, добавить. Как показали эксперименты, человек автоматически выделяет (хотя и устойчиво не осознает) осмысленные части в других словах: лес в слове *слесарь*, стон в слове *эстонец*, орех в слове *мореход* и т. д. Так вот, если создать текст, где само слово и его *устойчиво неосознаваемые* осмысленные части

порождают единый образ, то, согласно моему предположению, может возникнуть уже не игра словами, а эстетический эффект.

Обсуждение обсуждения

Поскольку я был активным участником обсуждения и уже там многое сказал, буду краток.

Участники дискуссии — за что я им искренне благодарен — расширили для меня трактовку противоречия. Действительно, не только рафинированные логические противоречия, которые я рассматривал при истолковании текстов, но и любые другие (неосознаваемые жизненные трудности, противоречивые эмоции, контраст и т. п.) могут быть использованы для организации художественного текста. Хотя любопытно, что выступавшие — сами замечательные интерпретаторы художественных текстов — даже не обсуждали мои истолкования. Хотя точно знаю, отнюдь не все с ними согласны.

М. В. Осорина обратила внимание на важный аспект проникновения в язык художественного произведения — телесное, двигательное присоединение к самой ткани художественного произведения (и, кстати, не только в пластических видах искусств, но и в музыке, и даже — возможно — в литературе). Единственное, в чем с ней не соглашусь, — что в этом проявляется специфика произведений искусства. Полагаю, что двигательное присоединение весьма желательно (хотя и не всегда обязательно или возможно) для понимания многих вещей. И уж точно принимаю, что это хороший дидактический способ учить детей постижению мира искусства. В. И. Викторов, на мой взгляд, удачно оппонировал А. С. Кармину, фактически доказывающему, что основная функция искусства психотерапевтическая. В. П. Бранский явно выражал опасения, что «фрейдизм» моей позиции съест высокие идеалы. Но признание важной роли бессознательного в работе механизма сознания — это еще не фрейдизм. Все известные психологи признавали, что без идеи ненаблюдаемого бессознательного само сознание (с присущими ему идеалами) не объяснить. А я — в отличие от Фрейда — уверен, что всегда именно сознание несет ответственность за принимаемые личностью решения.

И снова о грани между художественным и нехудожественным. М. С. Каган был склонен рассматривать предложенную мной идею гораздо шире, чем я претендовал в тексте: как объяснение положительных эстетических эмоций при встрече с любым объектом. Действительно, почему мы восторгаемся красивым пейзажем, сталактитами в пещерах или морским прибоем? Теория положительных эмоций должна объяснять все явления

единообразно. (И, полагаю, может объяснить, хотя разговор на эту тему не может быть кратким.) *Но* — настаивал Каган — такой подход не способен объяснить специфическое эмоциональное переживание от встречи с произведением искусства. А я все же продолжаю утверждать: тайна эмоционального воздействия искусства в том, что художник, создавая художественный текст, порождает специфическую игру осознанных и неосознанных противоречий — порождает, даже если сам не осознает эту игру.

Еще одну серьезную проблему для разрабатываемой мной концепции ставит Т. В. Холостова, когда говорит о «свободных радикалах». Ведь тем самым она подчеркивает, что один и тот же текст у одного и того же человека может вызывать, а может не вызывать эмоциональную реакцию. Пока не готов это объяснить. Разумеется, прав М. С. Каган: для построения объемной концепции нужна теория не только положительных, но и отрицательных эмоций. Я согласен с тем, что было бы, наверное, правильно ввести в объяснительные конструкции термины, принятые в эстетике: «художественный образ» (на чем особенно настаивал А. С. Кармин), «гармония» (В. П. Бранский), «сотворчество» (М. С. Каган) и другие. Но — трудность — эти слова плохо определены, каждый, кто ими пользуется, вкладывает в них свой смысл. Как быть — не знаю. Что ж, есть над чем работать.

Конечно, я не думаю, что смог найти *полное и окончательное* объяснение природы эмоционального воздействия искусства — это в принципе невозможно. Но, надеюсь, все-таки нашел нечто важное и существенное. Я выдвинул достаточно экстравагантную гипотезу, стремился показать ее правомочность и попытался пригласить к размышлению над этой гипотезой (и над всем кругом связанных с ней проблем) всех читателей этой небольшой книжки.

Издательство ДНК
Санкт-Петербургское Психологическое Общество

в серии «Новые идеи в психологии»

представляют монографию
Оксаны Владимировны Лавровой

ГЛУБИНАЯ ТОПОЛОГИЧЕСКАЯ ПСИХОТЕРАПИЯ: ИДЕИ О ТРАНСФОРМАЦИИ

В монографии предлагается немедицинская модель интегративной и глубинной топологической психотерапии. Слово «глубинная» адресует читателя к глубинной психологии, изучающей взаимодействие сознания и бессознательного. Слово «топологическая» — к механизмам и законам ментального порядка — к пространственному формообразованию.

В настоящее время психотерапия ориентируется и на практически здоровых людей, эффективно выходящих из кризисных ситуаций. В книге предпринята попытка определения методологических основ психотерапии, предназначенной для любого человека, испытывающего жизненные затруднения.

Автор дает глубокий анализ методологических подходов в психотерапии, выявляя самое ценное, что представлено в основных школах глубинной психологии — психоанализе З. Фрейда, аналитической психологии К. Юнга, индивидуальной психологии А. Адлера, трансперсональной психологии, экзистенциальном анализе, экзистенциальной психотерапии, Эго-психологии, психосоматике, сенсорном психосинтезе, трилогическом психоанализе.

Наряду с фундаментальными общетеоретическими принципами в работе обозначено несколько уникальных моментов, позволяющих отнести ее к теоретико-практическим исследованиям. В книге описаны глубинные подходы к работе с телом психотерапевтическими методами.

Сделан акцент на альтернативных путях индивидуации мужчины и женщины. Через погружение в глубины бессознательного человек адаптируется к самому себе. Маскулинный «Путь Героя» и феминный «Путь Красавицы», описанные в монографии, отражают наиболее общие моменты трансформаций, происходящих на этом пути у мужчин и женщин.

Книга адресована широкому кругу читателей: от профессиональных психологов и психотерапевтов до студентов и всех, кто интересуется проблемой взаимоотношения «души и тела», бессознательным, духовностью человека и психологической культурой.

Научно-популярное издание
Серия «Психология и культура»

Аллахвердов Виктор Михайлович

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Эссе о тайне эмоционального воздействия
художественных произведений

Генеральный директор – *Ю. А. Дунаевская*
Ответственный редактор – *Т. Е. Третьякова*
Дизайн обложки – *С. Е. Лукин*
Оригинал-макет – *Е. Г. Егорова*
Редактор – *А. А. Анистратенко*
Корректор – *Л. В. Хорошилова*
Фото автора – *Н. С. Туркин*

*Фото предоставлено редакцией
«Психологической Газеты» (подписной индекс – 41066)*

*При оформлении книги использованы
фрагменты произведений художника А. Явленского*

Подписано в печать с готовых диапозитивов 25.01.2001.
Формат 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Объем 12,5 п. л. Тираж 3 000 экз. Заказ № 32.

ООО «Издательство ДНК» Изд. лиц. ИД № 02716 от 30 августа 2000 г.
191025, Санкт-Петербург, ул. Марата, д. 14, оф. 26
E-mail: ttd@qualitet.ru, тел.: (812) 542-65-11

ОАО «Санкт-Петербургская типография № 6».
193144, Санкт-Петербург, ул. Моисеенко, 10.
Телефон отдела маркетинга 271-35-42.

Аллахвердов В. М.

А 50 Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений». — СПб.: Издательство ДНК, 2001. — 200 с. — (Психология и культура)
ISBN 5-901562-02-X

Почему произведения искусства вызывают такие эмоциональные переживания? Почему в них так много разных несуразниц и противоречий? Известный петербургский психолог проф. В. М. Аллаxвердов предлагает новую психологическую теорию, объясняющую природу эмоционального воздействия произведений искусства.

Новый взгляд на известные произведения искусства, безусловно, заинтересует всех, кто увлекается искусством и психологией, причем не только профессионалов, но даже студентов и школьников. Книга поможет иначе осмыслить пушкинского Сальери, стихи Хайяма и Пастернака, прозу Бунина и Хэмингуэя, полотна Пикассо и Эль Греко...

Концепция отличается интеллектуальной красотой, само же эссе создано как художественное произведение в соответствии с описанными автором законами. Пожалуй, впервые в рамках авторского издания приводится не только комментарий культуролога, но и стенограмма обсуждения этой работы известными российскими философами и психологами.

УДК 159.9
ББК 88.4



АЛЛАХВЕРДОВ

Виктор Михайлович

Доктор психологических наук, профессор, Президент Санкт-Петербургского психологического общества. Автор оригинальной концепции — психологии, в рамках которой дается нестандартное объяснение различных феноменов: порогов чувствительности, забывания, инсайта, защитных механизмов личности и многих других.

В 1971-1973 гг. Президент «LEONARDO» — легендарного студенческого клуба на факультете психологии ЛГУ, организовавшего первые в Советском Союзе выставки авангардного искусства, звездные (по составу участников) музыкальные и поэтические вечера, капустники, театрализованные представления и дискуссии.

Специалист во многих областях практической психологии, оргконсультирования, разрешения конфликтов. Разработчик оригинальных социальных технологий. Среди его работ — 2 монографии и более 50 статей по проблемам психологии познания, игровым методам обучения и т. д.

ISBN 5-901562-02-X



9 785901 562024