
ЭССЕ
ESSAY

Магия художественного слова как повод для размышлений

И.Е. Рейф

Франкфурт-на-Майне, Германия, e-mail: igor.reyf@gmail.com

В статье предпринята попытка рассмотреть процесс художественного восприятия в свете функциональной асимметрии мозговых полушарий. Ее открытие на рубеже XX–XXI веков позволило по-новому взглянуть на многие мозговые процессы, включая художественное поведение человека, роль в котором правого полушария до недавнего времени во многом недооценивалась. Так, если левое, речевое, полушарие оперирует в основном вербально-логическими конструкциями, схематизируя картину окружающего мира, то «бессловесное» правое полушарие отражает мир как он есть, во всей его многозначной противоречивости, не зная четкого деления на «да» и «нет». И то и другое сосуществует одновременно, не отменяя друг друга, в виде реализованных или нереализованных потенций, примером чему может служить почти вся художественная литература. Поэтому художественное произведение, в силу своей многозначности, противоречивости, безоценочной амбивалентности, несет в себе некий потенциал, препятствующий его аналитическому истолкованию. И эта антиномичность двух типов нашего мышления позволяет многое понять в специфике художественного произведения, всей суммой своих приемов работающего против левополушарного мышления, высвобождая из-под интеллектуального контроля его образную составляющую. Показывая на конкретных примерах, как функционирует художественный текст, как овладевает он вниманием, чувствами и волей читателя, автор проводит параллель между художественным и гипнотическим воздействием, рассматривая их как явления родственного порядка.

Ключевые слова: межполушарная асимметрия, логическое мышление, образное мышление, антиномия логического и образного мышления, художественное восприятие, художественный текст, гипнотическая зависимость.

Для цитаты: Рейф И.Е. Магия художественного слова как повод для размышлений // Культурно-историческая психология. 2021. Том 17. № 1. С. 124–131. DOI: <https://doi.org/10.17759/chp.2021170116>

Reflections on the Magic of Artistic Discourse

Igor E. Reyf

Frankfurt am Main, Germany, e-mail: igor.reyf@gmail.com

The discovery of the functional asymmetry of the brain's hemispheres is one of the greatest achievements in the field of psychology in late 20th century. In this context, artistic perception is considered in "Reflections on the Magic of Artistic Discourse". This essay accords particular attention to the interrelationship and antinomy of logical (left hemisphere) and figurative (right hemisphere) thinking. Thus, while the former posits a simplified, schematic model of reality, the latter perceives reality in all its complex polysemy and contradictoriness. It must be noted that these contradictions coexist without canceling each other out. This is the foundation of almost all literary fiction with its ambivalence, metaphoric language, implicitness, levels of connotation and play of meaning. It is well known that a thought uttered directly destroys the esthetic effect of a work of art whereas «a complicated artistic structure, created from the material of language, allows us to transmit a volume of information too great to be transmitted by an elemen-

tary, strictly linguistic structure» (Yu. Lotman). However, this kind of information is special and cannot be broken down into categories or reduced to a binary logical or black-and-white outline. It would, therefore, not be an exaggeration to say that all the devices used in a work of art undermine left hemisphere thought, loosening intellectual control over the text's metaphoric constituents. By using a series of examples to demonstrate the manner in which an artistic text functions and takes possession of the reader's attention, feelings and will, the author draws a parallel between artistic and hypnotic impact.

Keywords: asymmetry of the brain's hemispheres, logical thinking, figurative thinking, artistic perception, art image, literary text, hypnotic addiction.

For citation: Reyf I.E. Reflections on the Magic of Artistic Discourse. *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya = Cultural-Historical Psychology*, 2021. Vol. 17, no. 1, pp. 124–13. DOI: <https://doi.org/10.17759/chp.2021170116>

Translated from Russian by Vladimir Tumanov, London, Canada, e-mail: vtumanov@rogers.com

... И образ мира, в слове явленный,
И творчество, и чудотворство.
Борис Пастернак

Давно уже подмечено, что эстетические эмоции, даже самые интенсивные, переживаются нами как-то по-особому, безо всяких внешних проявлений. Искусство, пишет Л.С. Выготский, «... как будто пробуждает в нас чрезвычайно сильные чувства, но чувства эти вместе с тем ни в чем не выражаются. <...> Таким образом, именно задержка наружного проявления является отличительным признаком художественной эмоции при сохранении ее необычайной силы» [2, с. 267–268]. Вместе с тем нельзя не обратить внимание и на другой характерный момент художественного восприятия, который можно определить как нейтрализацию читательской или зрительской воли. Вспомним в этой связи, как трудно бывает нам оторваться от какой-нибудь увлекательной книги или с какой неохотой встаем мы от телевизора после взволновавшего нас фильма, тогда как хотелось бы, чтоб он длился и длился. А чтобы переключиться на другой род деятельности, нам нужно приложить некоторое усилие. Причем справедливость этих слов простирается не только на создания настоящих мастеров, но и на весьма заурядные произведения, добросовестно слепленные по законам жанра.

«Вера Иосифовна читала о том, как молодая, красивая графиня устраивала у себя в деревне школы, больницы, библиотеки и как она полюбила странствующего художника. Читала о том, чего никогда не бывает в жизни, и все-таки слушать было приятно, покойно, и в голову шли все такие хорошие, покойные мысли. Не хотелось вставать».

Эта цитата из чеховского «Ионыча» может служить своеобразной иллюстрацией к тому что сказанному. Что же говорить о творениях истинных художников, чья уверенная рука ведет за собой читателя или слушателя, заставляя на время забыть себя и мощно вовлекая его в русло авторской воли.

Есть такое выражение — «художественный плен», подразумевающее ту гипнотическую власть, которую обретают над нами произведения искусства, включая и искусство слова, вовлекая нас в свою магическую ор-

биту. Нам легко и приятно следить за разматываемым на наших глазах клубком событий, будто чья-то рука ведет нас через все сюжетные перипетии к неведомой и невидимой нам цели, и мы уверены в том, что она искусно развяжет самые тугие узлы и найдет выход из любого затруднительного положения. И даже если на минуту промелькнет мысль: «А как же, интересно, выберется герой из этой тупиковой ситуации, или как автор распутает эту узлом затаившуюся интригу?» — но о том, чтобы додумать ее самостоятельно, не может быть и речи. И мы продолжаем глотать кусок за куском, лишь успевая отмечать про себя: «А ведь только так и мог, пожалуй, распутаться этот сюжетный узел, и никак по-иному не могла закончиться дуэль Базарова и Павла Кирсанова, не повредив художественной конструкции тургеневского романа».

Впрочем, сильно ли отличаются наши ощущения, когда мы заново перечитываем какой-нибудь рассказ или повесть или смотрим уже знакомый нам фильм, т. е. когда заранее знаем, что будет «потом»? Нет, настоящее художественное произведение не утрачивает своей свежести и при повторном прочтении, тогда как какую-нибудь историю, рассказанную «без затей», мы едва ли будем снова читать или слушать с прежним интересом. Очевидно, заложенный в нем эстетический потенциал не исчерпывается при первом знакомстве и оно сохраняет силу своего специфического воздействия и при повторных к нему обращениях. Но насколько сцеплена эта его специфика с его «гипнотической составляющей»?

Но если такова специфика воздействия художественного произведения на читателя или слушателя, то не логично ли предположить, что и процесс его сочинения развертывается на основе тех же или, по крайней мере, родственных им законов. Косвенное подтверждение этому мы находим, в частности, у Л.Н. Толстого в его знаменитом письме Н.Н. Стрехову, поделившемуся с автором «Анны Карениной» своей версией понимания этого романа — вопрос, занимавший в те годы многих его читателей.

«Почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения» [9, с. 784].

Но если автор, по Толстому, не может выразить свою художественную мысль впрямую, а только опосредованно, то, значит, путь от непроявленного поначалу замысла лежит для него через те же самые «приемы», которые читатель получает готовыми, а писатель должен еще найти в процессе своего творческого поиска. «Кто видел корректуры его сочинений, — писал в начале прошлого века Ю. Айхенвальд, — те знают, каким бесконечным переделкам подвергал он все им написанное, как долго и терпеливо обдумывал он каждую строку, но едва ли хоть одна из этих бесчисленных и настойчивых поправок касается стиля, внешности: все они имеют в виду только существо, только содержание. Забота о слоге для Толстого не существует, она в его глазах — кощунство, забота о слове — грех против Слова; о технике он не думает и себя как писателя не ощущает, не замечает» [1, с. 550].

Позволим себе, однако, не согласиться со знаменитым критиком. Да, некоторая тяжеловесность стиля, длинные периоды, повторы — все это у Толстого есть, но все же никак нельзя признать, что заботы о слоге для него не существуют. И чтобы убедиться в этом, достаточно раскрыть хотя бы «Войну и мир» практически на любой его странице, в особенности там, где действуют любимые авторские герои. «Княжна Марья не могла понять смелости суждений своего брата и готовилась возражать ему, как слышались из кабинета ожидаемые шаги: князь входил быстро, весело, как он и всегда ходил, как будто умышленно своими торопливыми манерами представляя противоположность строгому порядку дома».

И не нужен даже специальный лингвистический анализ, чтобы почувствовать, как ладно скроена эта легкая и стремительная фраза. Нет, как бы глубоко ни копал Лев Толстой, от законов построения художественного текста ему не уйти никуда. В данном случае эти толстовские сцепления выражаются в том, что мы как бы перестаем замечать отдельные слова с их логическими связками и воспринимаем приведенную фразу как нечто целое, как единый организм, пронизанный сложным, многообразным, не охватываемым аналитическим мышлением смыслом.

Особенно примечателен в этом плане соединительный союз «как» (*как слышались из кабинета ожидаемые шаги*), с помощью которого сводятся воедино и дерзкое суждение об отце князя Андрея, и не высказанное возражение княжны Марьи, с привычным страхом ожидающей появления старого князя, и его бесподобно переданные энергичные шаги, а через них и весь его деспотически деятельный характер, держащий в повиновении весь дом. А в результате,

именно эти шаги, выделенные авторским двоеточием, оказываются центром тяготения, фокусом этой фразы, к которому стремится и на котором держится ее динамически напряженная конструкция.

А теперь приведем пример совсем другого сцепления. «Почвенное подкисление считают одной из причин усыхания лесов умеренной зоны северного полушария. В угрожающих масштабах деградация лесов проявилась в начале 70-х годов». В отличие от предыдущей, эта сугубо логическая конструкция по сути своей статична, т. е. лишена какого-либо внутреннего движения, а связь между образующими ее элементами имеет линейный (однозначный) характер. Поэтому данный текст можно определить как дискретный: он легко распадается на отдельные слова, образующие жесткую причинно-следственную цепочку, а чтобы их осмыслить, свести в единое целое, нужно приложить некоторое волевое усилие.

Подобный тип мышления нейропсихологи связывают с функцией левого полушария головного мозга, ответственного за «формирование высокоупорядоченного однозначно понимаемого контекста, который обеспечивает последовательный логический анализ» [8]. Правое же полушарие, согласно современным представлениям о функциональной асимметрии мозговых полушарий, отвечает за формирование многозначного контекста и образное мышление. Преимущество этой стратегии мышления проявляется тогда, «когда информация сложна, внутренне противоречива и не может быть исчерпывающе представлена в рамках контекста однозначного» [8].

Сновидения и произведения искусства — вот типичные примеры такой контекстуальной многозначности, не сводимой к ее вербально-логическому значению. И потому-то так часто разбиваются наши попытки пересказать многие сновидения обычными словами: материя сна ускользает от нас, а его пересказ выглядит рядом с ним бледной тенью, так что мы, махнув рукой, в конце концов отступаемся.

Но это сны — подарок нашего мозга. Материя же искусства по сути своей рукотворна, а восприятие сотканной художником образной ткани, в отличие от сновиденческой, происходит на фоне бодрствующей активности мозга. То есть если сны мы воспринимаем не критически, то в случае художественного восприятия мы в любой момент можем поверить его холодным судом рассудка, как это чаще всего и бывает, когда мы имеем дело с произведениями слабыми и бесталанными. Но там, где они созданы рукою мастера, что-то мешает нам отрешиться от их гипнотирующего воздействия.

* * *

Тот, кто учился в советской школе, должно быть, помнит, как в ряду азов литературоведения, вдалбливаемых нам, старшеклассникам, бытовал расхожий тезис о единстве формы и содержания художественного произведения. А между тем, как показал Л.С. Выготский, указанное единство не более чем

миф, а исходный материал, положенный в основу того или иного произведения (его содержание), и способ его художественного воплощения не только не отвечают один другому, но, напротив, чаще всего друг другу противоречат. «В художественном произведении, — пишет он, — всегда заложено некоторое противоречие, некоторое внутреннее несоответствие между материалом и формой <...> И то формальное, которое автор придает этому материалу, направлено не на то, чтобы вскрыть свойства, заложенные в самом материале, <...> а как раз в обратную сторону: к тому, чтобы преодолеть эти свойства...» [2, с. 208]. Вот тогда-то и высекается та искра, которая рождает у читателя эстетическую эмоцию.

Так, анализируя композицию рассказа И. Бунина «Легкое дыхание», Выготский показывает, как постоянно ломает автор хронологический ряд воспроизводимых им жизненных событий, достигая благодаря этой инверсии нужного ему эстетического эффекта. «Слова рассказа или стиха — резюмирует он результаты своего анализа — несут его простой смысл, его воду, а композиция, создавая над этими словами, поверх их, новый смысл, располагает все это в совершенно другом плане и претворяет это в вино» [там же, с. 201].

Попробуем и мы пойти по стопам Выготского, чтобы показать, как преобразуется под пером Л. Толстого банальнейшая, в сущности, история супружеской измены Стивы Облонского, внезапно открывшаяся его жене благодаря попавшей ей в руки любовной записке. Начало «Анны Карениной» помнят все, а потому нет надобности пересказывать его «своими словами». Но то, как преподносит его Лев Толстой, заслуживает безусловного внимания.

Семейный скандал, как уже было сказано, разразился на почве этой злосчастной записки. Однако автор вовсе не спешит подвести нас к сцене с ее обнаружением — той первой минуте, когда Стива застал свою потрясенную жену в ее спальне «с выражением ужаса, отчаяния и гнева», а делает это как бы издалека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не найдя на привычном месте своего халата, вспомнил обо всем, что произошло накануне. А до этого описывая взрывоопасную атмосферу в доме, где дети бегали, как потерянные, а взрослые «чувствовали, что нет смысла в их сожителстве и что на каждом постоялом дворе случайно сошедшиеся люди более связаны между собой, чем они, члены семьи и домочадцы Облонских». Так что не будет преувеличением сказать, что вся эта незамысловатая история помещена автором в некую раму, в обрамлении которой она и воспринимается читателем.

Чтобы передать смысл пятистраничного рассказа Бунина, Выготскому понадобилось двадцать с лишним страниц. Журнальные рамки не позволяют мне поступить подобным же образом, да и задача моя совсем другая. Однако хотелось бы обратить внимание на то, как бесконечно усложняется смысл этой заурядной коллизии, когда писатель подает ее не в лоб, а влетает в нее одну за другой подробности

из жизни Облонских (даже сон проснувшегося на своем сафьянном диване Степана Аркадьевича), да еще предваряет все это знаменитой сентенцией: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему».

Так, стежок за стежком, ткется эта художественная ткань, где все работает на авторский замысел, все идет в дело — и предоставленные самим себе бегущие по дому дети, и англичанка, поссорившаяся с экономкой и обратившаяся к приятельнице с просьбой приискать ей другое место, и повар, ушедший со двора во время самого обеда, и груша (посреди зимы!), с которой вернувшийся из театра веселый и довольный Стива Облонский явился в спальню жены, застав ее с все открывшей ей запиской в руке. И вся эта «гармония банальных мелочей» (В. Набоков), обогащая и сплаваясь с романскими образами, вносит свой вклад в формирование того неотчетливого общего представления, которое мы называем смыслом художественного произведения.

* * *

Таким образом, с какой стороны ни возьми, первое, что обращает на себя внимание, это его высокая сложность и многозначность, на которые не уставал указывать Ю.М. Лотман. «...Усложненная художественная структура, создаваемая на материале языка, — пишет он, — позволяет передавать такой объем информации, который совершенно недоступен для передачи средствами элементарной собственно языковой структуры» [5, с. 86].

Но информация эта весьма специфичная. Внутренне противоречивая, избыливающая полунемками, смысловыми оттенками, волнующей недосказанностью, с зачастую не проясненным, а лишь угадываемым вторым и прочими планами (т. е. всем тем, что составляет хлеб художественной литературы), она не вмещается в рамки вербально-логического мышления, а потому подпадает под «юрисдикцию» правого полушария с его способностью к целостному восприятию, к одномоментному «схватыванию» внешне не связанных между собой граней и аспектов. Так что, с позиций логического мышления, ее можно назвать, скорее, «недоинформацией», поскольку она не поддается обычной аналитической обработке.

Позволю себе еще один пример. «Евгений Онегин», его седьмая глава. Татьяна в кабинете Онегина, «в келье модной», где «лорда Байрона портрет, и столбик с куклою чугунной». И, конечно, книги.

Сперва ей было не до них,
Но показался выбор их
Ей странен. Чтению предалася
Татьяна жадною душой;
И ей открылся мир иной.
.....
И начинает понемногу
Моя Татьяна понимать
Теперь яснее — слава богу —

Того, по ком она вздыхать
Осуждена судьбою властной:
Чудак печальный и опасный,
Созданье ада иль небес,
Сей ангел, сей надменный бес,
Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?..
Уж не пародия ли он?
Ужель загадку разрешила?
Ужели слово найдено?
Часы идут, она забыла,
Что дома ждут ее давно,
Где собрались два соседа
И где об ней идет беседа...

Вы чувствуете, как, едва поставив перед нами эти роковые вопросы, автор моментально уводит нас в сторону, не давая нам времени задуматься, домыслить все то, что он не успел или не захотел досказать. И эта постоянно провоцируемая недосказанность, не дающая возможности нашему логическому мышлению справиться с такой постоянно подбрасываемой ему «недоинформацией», вынуждает его «уступить площадку», отойти в тень. В памяти же у нас остается что? То, что Онегин — подражанье, «слов модных полный лексикон»? Но только ли? А, может, не совсем так? Или совсем не так? Оценка дана как полуоценка, но задержаться на ней мыслью нам не позволяет это неостановимое романное движение, отрешиться от которого мы не в силах, а можем лишь послушно следовать ему с легким сердечным замиранием. А в результате возникает то неопределенное, не прорисовываемое до конца, что образует ткань художественного произведения, в которой одновременно присутствуют, не отменяя друг друга, и то, и это, и еще множество других потенциалов. Но ведь это как раз и есть специфический объект образного мышления, которое владеет нами во все время чтения пушкинского романа.

* * *

Риторический вопрос: к чему прежде всего стремится литератор за письменным столом? «Изводишь единого слова ради тысячи тон словесной руды». Да, многие полагают, что дело обстоит именно так и что первая задача писателя — найти самые точные, самые выразительные слова. Блестящие, даже гениальные, я бы сказал, словесные находки («подпально-красный осенний лист») можно встретить, например, у Распутина или у Астафьева. Но как тогда быть с Чеховым, который на этом фоне выглядит вообще как второразрядный писатель.

Однако слова существуют ведь не сами по себе. Вступая между собою в сложную перекличку, они включены в систему сцеплений более высокого иерархического уровня. Но чтобы эта система «зарабо-

тала», все эти эпитеты, метафоры и сравнения, найденные подчас в ходе мучительных поисков, должны раствориться и умереть в окончательном тексте, подобно тому, как расщепляются и умирают в живом организме попавшие в него с пищей белковые молекулы, давая жизнь новым клеточным структурам. И когда из него убрано все лишнее, когда надежно сомкнуты нагруженные смыслом события и положения (чего почти не бывает в жизни) и сведены на нет всякого рода «соединительные швы» и неорганичные связки, вот тогда и оживает по-настоящему авторское творение, и к нам приходит та упоительная легкость чтения, когда мы перестаем замечать отдельные слова и фразы, угадывая за ними «чистые смыслы», если воспользоваться выражением Выготского. То есть начинаем воспринимать данный текст не как сумму составляющих его элементов, а как не сводимый к ней единый художественно-смысловой сплав.

Подобное представление о литературном произведении как о целостной смысловой структуре позволяет, между прочим, объяснить и некоторые «странности» нашего эстетического восприятия. Так, например, нас едва ли устроит какое-нибудь сухое сообщение, содержащее логические нестыковки или малопонятные, темные места. А вот в художественном тексте подобные вещи нас ничуть не смущают и даже стимулируют работу нашего воображения. Но обратимся к примеру.

Стихотворение М. Исаковского «Враги сожгли родную хату». Сам автор, и не без оснований, считал его лучшим своим произведением. И действительно, необычайно скупое в своих выразительных средствах, исполненное какой-то целомудренной скорби, оно по праву входит в золотой фонд отечественной поэзии. А положенное на музыку М. Блантером, сделавшись (увы, после 15-летнего запрета) всенародно любимой песней, слушать которую трудно без слез. Но попробуем непредвзято вчитаться в отдельные его строфы.

Враги сожгли родную хату,
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
Пошел солдат в глубоком горе
На перекресток двух дорог,
Нашел солдат в широком поле
Травой заросший бугорок.

«В глубоком горе»... Не знаю, как вам, а мне это представляется штампом, хотя до поры, пока не включился мой «внутренний контролер», таковым не казалось. Пойдем дальше.

... Вздохнул солдат, ремень поправил,
Достал мешок походный свой,
Бутылку горькую поставил
На серый камень гробовой.

Как? Был травой поросший бугорок и вдруг обрателься в серый гробовой камень? И где вы, вообще,

видели, чтобы добрых людей, да еще безвинно загубленных, хоронили не на кладбище, а посреди поля? Промашка писателя? Но почему-то незаметная, пока мы воспринимали эти стихи вместе с музыкой и не взяли в руки печатного текста. Или еще:

Хмелел солдат, слеза катилась,
Слезая несбывшихся надежд.

Да ведь это вопиющий штамп, который не пропустил бы ни один газетный редактор. А здесь, в этом поэтическом контексте, он почему-то не режет ни глаз, ни ухо. Надо ли говорить, что у авторов рангом пониже можно встретить перлы и похлеще, когда более или менее развитое эстетическое чувство сразу же громко протестует. Но в данном случае, к счастью, этого нет, поскольку органично встраивающиеся в поэтическую ткань точно найденные подробности («вздыхнул солдат, ремень поправил, достал мешок походный свой») нейтрализуют не только «слезу несбывшихся надежд», но и всю, вообще, нашу расщепленную критическую инстанцию. Не зря же, услышав эти стихи, Твардовский сказал своему земляку и коллеге: «Ты в двадцать строк вкладываешь столько, что мне и в поэму не вложить».

* * *

Я не знаю, кому принадлежит это выражение: «словам тесно, а мыслям просторно». Но если добавить еще и «чувствам просторно», то оно как нельзя лучше приложимо к художественному тексту.

Есть такое понятие — романное пространство. Но попробуйте применить его к учебнику математики или поваренной книге, и вы поймете всю нелепость подобного допущения. А, между тем, чем емче это пространство, чем обширнее круг вбираемых им пусть даже и не реализованных потенциалов, тем больше пищи дает оно нашему уму и воображению. Именно этим, прежде всего, и отличны «Король Лир» или «Гамлет» от сочинений на злобу дня, потому что не столько отвечают, сколько ставят вопросы, на которые нет единственного ответа.

И точно так же не знает искусство и однозначных оценок. Например, булгаковский Воланд из «Мастера и Маргариты», этот, пользуясь формулой В. Сапшака, «отрицательный герой, выполняющий положительную функцию», — какой он и как нам к нему относиться? Доброе и злое начало сцеплены здесь так, что их не развязать даже с помощью спектрального анализа. И именно эта его амбивалентность, его постоянное существование на грани двух начал, заложенное уже в самом эпиграфе к роману, сообщает ему то неизъяснимое обаяние, без которого он никогда не завоевал бы сердца читателей. И понять эту специфику искусства невозможно в отрыве от человеческой психики.

Выше мы уже говорили о противоположности образного и логического мышления, суть которого, почти по Гамлету, — «слова, слова, слова». Да, сло-

ва составляют фундаментальную основу последнего, но они же одновременно его и обедняют, стремясь втиснуть окружающий мир в прокрустово ложе его вербального истолкования («мысль изреченная есть ложь» — сказано по этому поводу). То, что на самом деле он неизмеримо богаче, едва ли требует доказательств. Но логическое мышление не хочет с этим считаться, навязывая нам спрямленное о нем представление.

С одной стороны, это таит в себе немалые преимущества, поскольку позволяет нам однозначно понимать окружающее, так сказать, с первого предъявления. Без этого мы едва ли бы сориентировались в большинстве жизненных ситуаций, где особого проникновения в их суть и не требуется. Так, переходя улицу, смешно было бы всякий раз решать, с какой стороны обойти трамвай или троллейбус, когда есть раз навсегда установленные шаблоны. И деньги лучше прятать поглубже, а спички от детей убирать подалее. Беда, однако, в том, что такого рода рутинное мышление обладает огромной инерционностью, так что мы, в конце концов, и все вокруг начинаем воспринимать в том же уплощенном контексте.

Вот этому «линейному» прагматизму, по сути, и противостоит искусство. И чтобы выйти из-под тирании этого автоматизма, художник должен так «сдвинуть» жизненный материал, чтобы предметы утратили свой истертый, привычный смысл (В. Шкловский называл это остранением), а слова заиграли новыми, неожиданными гранями, вступив между собой во внелогическую связь и сформировав, в конечном счете, то самое художественное пространство, о котором шла речь выше.

Правда, достигается это за счет однозначной четкости высказывания, но тут или-или. Или полная смысловая определенность, как в инструкции по технике безопасности, или многозначность, недосказанность, зыбкое «семантическое пятно», по выражению Лотмана. Конечно, в технике безопасности с подобной неопределенностью делать нечего. Но зато в неподвластной аналитическому раскладу художественной стихии читатель или зритель обретает как бы второе дыхание, обогащаясь мыслью и освежаясь душой. Хотя зачастую и встает в тупик при необходимости передать все им перечувствованное языком «бытовой прозы».

* * *

А теперь вернемся к вопросу, которым мы задались в самом начале этой статьи: действительно ли магия искусства в чем-то сродни гипнотической зависимости? И что в этом случае идет от «индуктора», а что от «реципиента»? Выше было высказано предположение, что само художественное произведение всей суммой своих приемов работает против логического мышления, раскрепощая тем самым его образную составляющую и высвобождая ее из-под интеллектуального контроля. То есть степень не критичности восприятия — вот тот общий знаменатель, который

позволяет рассматривать искусство в одном ряду со сновидениями и с гипнотическим трансом с характерной для них отключенностью волевых механизмов и некоторыми другими присущими им чертами.

Вероятно, к этому же клонятся и высказывания ряда известных писателей, посвященные секретам их творческого закулисья и составившие книгу «Как мы пишем» (1930 г., переиздание — 1989 г.). В основу этой небольшой книжки легли ответы на вопросы анкеты, разосланной М. Горькому, А.Н. Толстому, Ю. Тынянову и другим известным художникам слова, касающиеся их писательской кухни. Но даже среди этого созвездия следует выделить свидетельство Евгения Замятина, инициатора этого уникального проекта. Ведь интерес к психологии писательского творчества возник у него задолго до выхода книги, еще в начале 1920-х гг., когда в Студии Дома искусств в Петрограде им был прочитан цикл лекций «Техника художественной прозы». И поэтому этот его взгляд «изнутри» представляет для нас особую ценность.

Вот как начинается он свой «самоотчет». «В спальных вагонах в каждом купе есть такая маленькая рукоятка, обделанная костью: если повернуть ее вправо — полный свет, если влево — темно, если поставить на середину — зажигается синяя лампа, все видно, но этот синий свет не мешает заснуть, не будит. Когда я сплю и вижу сон — рукоятка сознания повернута влево; когда я пишу — рукоятка поставлена посередине, сознание горит синей лампой. Я вижу сон на бумаге, фантазия работает так же, как во сне, она движется тем же путем ассоциаций, но этим сном осторожно (синий свет) руководит сознание. Как и во сне — стоит только полностью включить сознание — и сон исчез» [3, с. 25].

Что это, как не прожектор логического мышления, который, будучи включенным на полную силу, подавляет творческую потенцию. И потому-то, замечает Замятин, этим сном наяву сознание руководит осторожно, дабы его не спугнуть. Тем не менее, такое с ним однажды приключилось — когда после курса лекций по технике художественной прозы ему пришлось «заглянуть к самому себе за кулисы» и он на несколько месяцев утратил способность писать. «Все как будто в порядке, послана простыня чистой бумаги, уже наплывает сон — и вдруг толчок, я проснулся, все исчезло, потому что я начал следить (сознанием) за механикой сна. <...> Эта бессонница кончилась только тогда, когда на время работы я научился забывать, что я знаю, как я пишу» [там же, с. 26].

Знать и не знать, как пишешь. Не в этом ли ключ к разгадке тайны писательского творчества, против чего в 1920—1930-е годы выступали разного рода рапповцы и лэфовцы, настаивавшие как раз на полном знании, на полном контроле автора над творческим процессом. Еще бы, ведь всякая непроясненность, всякое «лирическое волнение» чреватые сползанием с «правильных» идейных позиций, а вот с этим примириться они никак не могли, это было для них всего важнее. Надо ли говорить, какой вред несла литературе подобная антихудожественная установка с ее

попытками втиснуть писательскую фантазию в прокрустово ложе плоского рационализма. (Не зря же критиков-педантов, пенявших Чехову после провала его новаторской «Чайки» на отступление от сценических норм и правил, на разного рода небрежности и недоговоренности, В. Набоков назвал «рабами причинно-следственных связей» [6, с. 364].)

В своем «самоотчете» Замятин только раз упоминает слово гипноз в следующем контексте: «Самое трудное — начать, отчалить от реального берега в сон. Сон еще воздушен, непрочен, его никак не поймать. <...> Потом, страница за страницей, сон становится все крепче, мотор фантазии развивает все большее число оборотов <...> и, наконец, на какой-то день работы приходит настоящее, когда начатый сон уже становится неотвязчивым, когда ходишь загипнотизированный им, когда думаешь о нем на улице, на заседании, в ванне, в концерте, в постели» [3, с. 26]. Да еще Алексей Толстой однажды обмолвился: «Прежде бывали случаи, что садился к столу, как человек, готовящийся быть загипнотизированным» [там же, с.123].

Но, так или иначе, слово это витает в воздухе. И хотя, в строгом его понимании, это, конечно, не гипноз (Л. Чуковская в письме Л. Пантелееву уподобляет его наркозу, «живя под которым не чувствуешь грозных опасностей и мелких неприятностей, <...> когда внутри пишется, уже как бы сама собой, книга» [7, с. 130]), но все же, видимо, какой-то особый режим работы мозга, отличный как от полной «темноты» (сон), так и от полного «света» (бодрствование). А как его назвать — пусть решают специалисты.

Правда, все сказанное относится не столько к восприятию художественного произведения, сколько к его «зазеркалью»: ведь творческий продукт, будучи «вдвинут» между писателем и читателем, с неизбежностью предполагает и другую, закулисную, его сторону. Но какая-то аналогия между процессом художественного творчества и восприятием его результата очевидна — там и тут мы имеем дело с особым видом образного мышления, антиномичного логически упорядоченной деятельности, и в этом отношении в чем-то родственного гипнозу. Только в первом случае оно открывает простор для интуиции и творческого поиска, тогда как во втором читатель получает все это готовым — в виде сложившегося текста.

К сожалению, нам еще очень мало известно о природе этого феномена, хотя, благодаря современным представлениям о функциональной асимметрии коры больших полушарий, мы знаем о нем намного больше, чем два-три десятилетия назад. В особенности это касается роли правого полушария в художественном мышлении человека с его быстродействием, способностью к одновременной обработке информации сразу по многим параметрам (левое полушарие выполняет это поэтапно и последовательно, а потому замедленно), к воображению виртуальных объектов, отсутствующих в реальности, и т. д. [4]. Так что представленный здесь взгляд на проблему сквозь призму межполушарной асимметрии и антиномию двух типов мышления, думается, вполне закономерен.

Когда-то, полемизируя с эстетической концепцией Л.Н. Толстого, полагавшего, что, наряду с «правильным» искусством, существуют «неправильные» его виды, которые, не давая выхода обуревающим нас чувствам (как в случае с Крейцеровой сонатой из одноименной толстовской повести), лишь смущают душу, действуя на нее «раздражающим образом», Л. Выготский писал: «...Музыка побуждает нас к чему-то, действует на нас раздражающим образом, но самым неопределенным, то есть таким, который

непосредственно не связан ни с какой конкретной реакцией, движением и поступком, <...> проясняя, очищая психику, раскрывая и вызывая к жизни огромные и до того подавленные и стесненные силы» [2, с. 320]. Лучше, пожалуй, не скажешь. Но самый этот психологический механизм, «который непосредственно не связан ни с какой конкретной реакцией, движением и поступком», по-прежнему окутан для нас тайной, бросая вызов задумывающемуся над ней человеку и действуя на него «раздражающим образом».

Литература

1. Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей: Лев Толстой. Книга I [Электронный ресурс]. М.; Берлин: Директ-Медиа, 1917. URL: <https://www.twirpx.com/file/2264523/grant/> (дата обращения: 19.12.2020).
2. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
3. Как мы пишем / Андрей Белый, М. Горький, Евг. Замятин и др. М.: Книга, 1989. 208 с.
4. Липский В.Н. Архетип — функциональная асимметрия — творчество // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 1. С. 233—237.
5. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. 560 с.
6. Набоков В.Д. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1999. 440 с.
7. Пантелеев Л. — Чуковская Л. Переписка (1929—1987). М.: Новое литературное обозрение, 2011. 656 с.
8. Ротенберг В.С. Межполушарная асимметрия, ее функция и онтогенез // Руководство по функциональной межполушарной асимметрии. М.: Научный мир, 2009. [Электронный ресурс]. URL: www.cerebral-asymmetry.ru/6.Rotenberg.pdf (дата обращения: 19.12.2020).
9. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22 т. Т. 18. М.: Художественная литература, 1984.

References

1. Ajhenvald_Yu.I. Siluety_russkikh_pisatelej: Lev Tolstoy. Kniga I. [Silhouettes of Russian writers: Leo Tolstoy. Vol. 1]. Moscow; Berlin: Direct-Media, 1917. Available at: http://dugward.ru/library/tolstoy/ayhenv_lev.html (Accessed 19.12.2020). (In Russ.).
2. Vygotsky L.S. Psiholgiya iskusstva [The Psychology of Art]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1968. 576 p. (In Russ.).
3. Kak myi pishem / Andrey Belyiy, M. Gorkiy, Evg. Zamyatin i dr. [As we write]. Moscow: Kniga, 1989. 208 p. (In Russ.).
4. Lipskiy V.N. Arhetip — funkcional'naya asimmetriya — tvorchestvo [Archetype — Brain hemispheres Asymmetry — Creativity]. *Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik = Pedagogical Bulletin of Yaroslavl*, 2016, no. 1. pp. 233—237. (In Russ.).
5. Lotman Yu.M. Lekcii po strukturalnoy poetike [Lectures on structural poetics]. In *JU.M. Lotman i tartuskomskovskaja semioticheskaja shkola* [YU.M. Lotman and Tartu-Moscow semiotic School]. Moscow: Gnosis Publ., 1994. 560 p. (In Russ.).
6. Nabokov V.D. Lekcii po russkoj literature [Lectures on Russian Literature]. Moscow: Nezavisimaya Gazeta Publ., 1999. 440 p. (In Russ.).
7. Panteleyev L. — Chukovskiy L. Pereписка (1929—1987) [Correspondence (1929—1987)]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. 656 p. (In Russ.).
8. Rotenberg V.S. Mezhpolusharnaya asimmetriya, eyo funktsiya i ontogenez [Elektronnyi resurs] [Brain hemispheres Asymmetry, its function and ontogenesis]. *Rukovodstvo po funkcional'noj mezhpolutsharnoj asimmetrii* [Guide to functional hemispheric asymmetry] Moscow: Nauchnyiy mir Publ., 2009. Available at: www.cerebral-asymmetry.ru/6.Rotenberg.pdf (Accessed: 19.12.2020). (In Russ.).
9. Tolstoy L.N. Sbranie sochinenij: v 22 t. T. 18 [Collected Works: in 22 vol. Vol. 18]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura Publ., 1984. (In Russ.).

Информация об авторах

Рейф Игорь Евгеньевич, свободный исследователь, журналист, писатель, Франкфурт-на-Майне, Германия. e-mail: igor.reyf@gmail.com

Information about the authors

Igor E. Reyf, Freelance Journalist/Writer, Frankfurt, Germany, e-mail: igor.reyf@gmail.com

Получена 16.02.2020

Принята в печать 01.03.2021

Received 16.02.2020

Accepted 01.03.2021