##### психология художественного творчества

### ПРЕДИСЛОВИЕ

Содержание работ, собранных в настоящей хрестоматии, посвящено одному из важнейших аспектов душевной жизни человека. Интересно отметить, что феномен вдохновения, являющийся центральным для всякого художественного творчества, для древних человековедов являлся священным и тайным. Таковым же он остается и для нас. За последние десятилетия психологам все же удалось приподнять священную завесу над тайнами художничества. Лучшие из этих достижений собраны в предлагаемом Вашему вниманию сборнике.

Мало кто осознает, что художественное творчество является сутью, фундаментом и вершиной творчества как такового. К примеру, научное творчество нам представляется лишь частным случаем художественного. Ведь из века в век великие ученые подтверждают абсолютную истину - законы природы неизменно соответствуют канонам красоты. В конце концов, всем известно расхожее выражение "научная картина мира". Жаль, что мало кто обращает внимание на слово "картина".

Как зарождается образ в глубинах человеческой психики? Каковы психологические законы восприятия прекрасного? Наконец, в чем причина самой эстетической жажды, от рождения присущей каждому из нас? Психологией художественного творчества, как ни странно, интересуются не одни лишь художники и искусствоведы. Ведь предметом этой дисциплины является не только тайна авторства, но и загадка художественного восприятия, - искусства не менее глубокого и возвышенного, чем умение создавать шедевры.

Интерес к психологии художественного творчества может рассматриваться в качестве признака истинной культурности человека. Всякий культурный человек, естественно интересующийся глубинными причинами творения естества рано или поздно обращается к изучению основ созидания, знание о которых он может почерпнуть прежде всего в постижении психологии художественного творчества. Без этого нет ни психотерапии, ни педагогики, ни даже практической психологии управления. Ведь психология художественного творчества изучает высшие законы функционирования психики творца. Это - особая дисциплина, вмещающая и исследование любви, и изучение таинства истинного философствования, и постижение психологических основ религиозной жизни человека. Через изучение этого высокого предмета только и можно понять, как следует гармонично развивать собственных детей, улаживать всевозможные конфликты и придерживаться индивидуального духовного пути. В конце концов, это все попросту чрезвычайно интересно!

**Составитель**

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor1.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Отто РАНК

### ЭСТЕТИКА И ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Поэтические произведения подлежат психологическому анализу более, чем какие-либо другие художественные произведения, и потому в этой главе мы займемся преимущественно ими, только случайно затрагивая другие области художественного творчества.

Если мы зададим себе два основных эстетических вопроса, а именно, какого рода то наслаждение, которое дает нам поэтическое произведение, и каким путем это наслаждение вызывается, то сейчас же появляются противоречия, неразрешимые, пока мы при нашем анализе ограничиваемся только процессами, происходящими в сфере нашего сознания. На первый вопрос мы должны ответить, что содержание поэтических произведений большей частью будит в нас мучительные аффекты; несчастье и печаль, страдание и гибель благородных людей для трагедии единственная, для эпоса, романа, новеллы наиболее частая тема. Даже там, где вызывается веселое настроение, оно возможно только благодаря тому, что в силу недоразумений или случайностей люди попадают на некоторое время в тяжелое и, казалось бы, безвыходное положение. Наслаждение художественным творчеством достигает своего кульминационного пункта, когда мы почти задыхаемся от напряжения, когда волосы встают дыбом от страха, когда непроизвольно льются слезы сострадания и сочувствия. Все это ощущения, которых мы избегаем в жизни и странным образом ищем в искусстве. Действие этих аффектов очевидно совсем иное, когда они исходят из произведений искусства, и это **эстетическое изменение действия аффекта от мучительного к приносящему наслаждение** является проблемой, решение которой может быть дано только при помощи анализа бессознательной душевной жизни.

Это измененное отношение к нашим аффектам не может быть объяснено только тем, что зритель или слушатель знает, что перед ним не действительность, а только ее отражение. Этой причиной, правда объясняется, почему факты, неприятные для нас в действительной жизни, в этом мире грез вызывают у нас веселое настроение, как это было только что упомянуто для комедии и подобных произведений; в более важных случаях дело объясняется, однако, иначе. Нереальность фактов не прекращает их нормального действия на наше чувство; они вызывают те же аффекты - страх, отвращение, негодование, сочувствие и т.д., принимаются, следовательно, по крайней мере, в отношении их воздействия, совершенно серьезно - абсолютно уравнены с реальными. Сами аффекты отличаются от аффектов, вызванных действительностью, и притом не причиной их возникновения и не формой проявления, а характером наслаждения, неадекватным содержанию.

Тем самым дан ответ и на второй вопрос. Главное средство, при помощи которого влияет поэтическое искусство, заключается в том своеобразном положении, в котором оказывается слушатель. Как бы при помощи внушения он принужден переживать, то есть превращать в субъективную действительность вещи, рассказываемые другим, причем, однако, он никогда не забывает о реальном положении вещей. Степень достигаемой иллюзии различна в разных видах искусства, как различны средства внушения, пускаемые в ход. Эти средства обусловлены отчасти внутренними причинами - материалом, отчасти они заключаются в технических вспомогательных приемах, с течением времени развившихся в типичные формы, передающиеся по наследству от поколения к поколению. С другой стороны, те приемы, при которых иллюзия достигается путем прямого подражания действительности, каковы, например, применяющиеся на современной сцене, сюда не относятся, не имея ничего общего с сущностью поэтического искусства. О двух других видах искусства мы поговорим позже.

Мы остановимся прежде всего на том странном положении, в котором оказывается каждый, когда поэтическое произведение проявляет на нем свое полное воздействие. Он чувствует правдивость этого произведения, знает его выдуманность, причем, его ни в малейшей степени не трогает этот непрерывный раздор между действительностью и грезой, при других условиях вызывающий мучительный аффект. Если мы прибегнем к сравнению с другими продуктами фантазии, в особенности со сном, часто сравниваемым с поэзией, то найдем, что в сновидении иллюзия совершенно полная. Видящий сон - если оставить в стороне исключительный случай (чувство сна во сне) - верит до конца в реальность процесса. Общеизвестно, что душевнобольной свои безумные фантазии не отличает от действительности. То же явление мы встречаем в непосредственных предшественниках поэзии - в мифах. Человек этого периода, когда создавались мифы - а этот период для нашей земли еще не вполне закончился - верит в образы своей фантазии и временами воспринимает их как объекты внешнего мира. Поэтическое искусство не в состоянии вызвать у нас иллюзию такой же силы, что означает понижение его функции, соответствующее его меньшему социальному значению в современном обществе; некоторую иллюзию оно все-таки в состоянии вызвать у нас, и это делает его последним и самым сильным утешением человечества, для которого становится все труднее доступ к старым источникам наслаждения.

Продуктом фантазии, наиболее близким к поэтическому произведению и в этом, и во многих других отношениях, является так называемый **"сон наяву"**, которому временами предаются почти все люди, особое значение он приобретает в период половой зрелости. Переживающий сон наяву может вынести из своих фантазий определенное, довольно значительное наслаждение, абсолютно не веря в то же время в реальное существование образов своей фантазии. Другие признаки все же резко отличают сон наяву от произведений искусства; он лишен формы и систематичности, не знает тех вспомогательных средств, которыми пользуется, как мы видели, для достижения внушения произведение искусства; они ему не нужны, так как такой сон эгоцентричен и не рассчитан на воздействие на посторонних. С другой стороны, мы встречаемся здесь с тем же изменением действия аффектов, которое казалось нам столь таинственным в произведении искусства. Содержанием сна наяву служат большей частью приятные ситуации, в которых приведены в исполнение сознательные желания; переживающий сон представляет себе во всей яркости, главным образом, удовлетворение тщеславия при помощи необычайных успехов в роли полководца, политика или художника, затем победу над предметом любви, удовлетворение мести за зло, причиненное ему более сильным. Кроме того, встречаются ситуации, которые в действительности были бы чрезвычайно мучительны; они рисуются фантазией, тем не менее, с тем же наслаждением. Наиболее частый тип таких фантазий - собственная смерть, затем другие страдания и несчастья. Бедность, болезнь, тюрьма и позор представлены далеко нередко; не менее редко в таких снах совершение позорного преступления и его обнаружение.

Нас не удивит тот факт, что средний человек при создании таких фантазий получает то же наслаждение, что и при **восприятии** поэтического произведения. В существенном обе функции тождественны, поскольку восприятие фантазии заключается только в ее переживании. Это восприятие возможно, конечно, лишь в том случае, если у воспринимающего имеются те тенденции, для удовлетворения которых была создана фантазия. Первым требованием, предъявляемым к произведению искусства, круг воздействия которого не ограничивается очень коротким сроком, является его общечеловеческая основа. В существе своем все инстинкты людей однородны, и потому сон наяву также не обходится без этого базиса: разница заключается в том, что в фантазии художника на первый план без его содействия выступают общечеловеческие черты, что делает возможным аналогичные переживания зрителей или слушателей; у переживающего сон наяву эти общечеловеческие черты прикрыты совершенно индивидуальными. Так, во сне честолюбивого юноши мы видим, например, человека, необычайные успехи которого не вызывают у нас никакого интереса, так как сон удовлетворяется фактом и не ищет никакой внутренней мотивировки, при помощи которой данный случай можно было бы связать с общечеловеческим психическим материалом. В "Макбете" мы тоже встречаемся с честолюбцем и его успехами, но психологические предпосылки прослежены до корней всякого честолюбия, так что каждый, кому не чужды честолюбивые мечты, переживает весь ужас ночи убийства.

Тем самым нам дан ключ к пониманию суггестивной силы произведения искусства, но к проблеме изменения действия аффекта мы не подошли ближе. Этого мы достигнем, только прибегнув к помощи теории аффекта психоанализа. Эта теория учит, что очень большие массы аффекта **могут** остаться бессознательными, а в определенных случаях **должны** остаться бессознательными, причем отнюдь не теряется действие этих аффектов, неизменно входящее в сознание. Попадающее таким путем в сознание наслаждение или же чувство ему обратное соединяется с другими аффектами или же с относящимися к ним представлениями, это соединение удается иногда до такой степени, что исчезает всякая шероховатость, часто же наслаждение или страдание неадекватны тому комплексу аффектов, из которого они, по-видимому, выросли, или же, как в нашем случае, противоположны. Общеизвестны патологические примеры проявления необычайно сильной радости или боли при, казалось бы, ничтожных поводах. Положение вещей все-таки сложнее, чем было представлено до сих пор. Не совсем правильно, что наслаждение, отторгнутое от бессознательных аффектов, совместимо с любым замещением. Это противоречило бы строгому детерминизму, господствующему в психическом мире, и допускало бы ошибочное предположение, что аффект, исключенный из сознания, не в состоянии проявить себя. Скорее те сознательные представления и аффекты, которые теперь вызывают такое наслаждение и такое страдание, являются только заменой первоначальных вытесненных аффектов. Между обоими должна существовать тесная ассоциативная связь, и по пути, продолженному этой ассоциацией, перемещается наслаждение и соединенная с ним энергия.

Если эта теория правильна, то должно быть возможно и ее применение к нашей проблеме. Вопрос разрешался бы приблизительно так: художественное произведение вызывает наряду с сознательными аффектами также и бессознательные, гораздо большей интенсивности и часто противоположно окрашенные. Представления, с помощью которых это совершается, должны быть так избраны, чтобы у них, наряду с сознательными ассоциациями, были достаточные ассоциации и с типичными бессознательными комплексами аффектов. Способность выполнить эту сложную задачу художественное произведение приобретает в силу того, что при своем возникновении оно играло в душевной жизни художника ту же роль, что для слушателя при репродукции, то есть давало возможность отвода и фантастического удовлетворения общих им бессознательных желаний.

Здесь нужно напомнить о том, что было сказано ранее о противодействии и цензуре и связанной с ними необходимости в затемнении (видоизменении). Открытое изображение бессознательного вызвало бы возмущение социальной, моральной и эстетической личности, следовательно, дало бы не наслаждение, а страх, отвращение и негодование. Поэзия, поэтому, пускает в ход всевозможные ласки, изменение мотивов, превращение в противоположность, ослабление связи, раздробление одного образа на многие, удвоение процессов, опоэтизирование материала, в особенности же - символы. Так из вытесненных желаний, которые в качестве типичных неизбежно ограничены небольшим числом и потому, будучи часто повторяемы, стали бы слишком однообразными, возникает бесконечное, неисчерпаемое многообразие художественных произведений. Этому способствует, наряду с индивидуальными различиями, также и изменяющаяся интенсивность вытеснения, с заменой одной культурной эпохи другою наиболее сильное противодействие направляется то против одной, то против другой сферы бессознательного.

Конфликт между вытеснением и бессознательным в художественном произведении временно разрешается **компромиссом**. Бессознательное проявляется, не разрушая рамок цензуры, которые очень удачны и ловко обходятся. Конфликт этим, конечно, не исчерпывается, что доказывает тот часто извращенный характер наслаждения, с которым фантазии появляются перед сознание. Данные ситуации даже после того, как произошла всевозможная маскировка, носят мучительный характер, столь свойственный подымающимся из глубин бессознательного привидениям. Эта черта, которая легко могла бы парализовать художественное наслаждение, перерабатывается в произведении искусства, причем сознательная связь так подгоняется, что главные ситуации принимают характер печального, ужасного, запретного; эта переработка - регулярное явление в трагедии, и в трагедии же наиболее полно достигается очищение чувства зрителей. В том, что большинство произведений поэтического искусства вызывают **в нашем сознании** печальные аффекты, нет никакого противоречия с их приносящей радость функцией, как мы должны были сначала предположить; наоборот, первое есть подкрепление второго, так как, во-первых, таким путем неприятные аффекты обрабатываются в сознании, во-вторых, запретное наслаждение, подкрепляемое бессознательными источниками, мы получаем без столкновения с цензурой, под маской чужого аффекта ("Я говорил это часто и никогда не откажусь от этого: представление убивает представляемое, сначала в том, кто представляет, - то, над чем ему приходилось раньше трудиться и мучиться, он таким путем покоряет себе; а затем в том, кто наслаждается представлением." Фридрих Геббель).

У свойства поэзии творить наслаждение из мучительных аффектов должны быть еще другие корни: "сон наяву", который не может пользоваться бессознательным в целях художественного напряжения, также пускает в ход мучительные аффекты, хотя и реже, чем художественное произведение. И в самом деле, эти фантастические страдания дают и первичное наслаждение. Мы уже знаем, что к инфантильным инстинктам, не вошедшим в половое влечение взрослых, относится и сексуальное наслаждение, заключающееся в причинении и перенесении боли (садизм - мазохизм). Во сне наяву, где удовлетворение этих инстинктов не связано ни с физической болью, ни с неприятными социальными последствиями, они после выполненного вытеснения находят приют и убежище; отсюда они перекочевывают в художественное произведение, которое принимает их и пользуется ими для своих вторичных тенденций.

Важным моментом является также и то, что эстетическое наслаждение достигается совершенно независимо от реального "я". Тем самым слушатель получает возможность без промедлений отождествлять себя с каждым ощущением, с каждым образом и снова без всякого труда отказываться от этого отождествления. В этом смысле вполне правилен закон "искусство ради искусства"; тенденциозное произведение не в состоянии вовлечь в игру все стороны душевной жизни - автор и публика с самого начала на стороне определенного образа мыслей и определенных фигур, и для остальных остается только антипатия. В таких случаях сохраняется остаток реальных отношений, парализующих полет фантазии. Только тот, кто совершенно погружается в произведение искусства, может почувствовать его глубочайшее воздействие, а для этого необходимо полное отвлечение от актуальных целей.

Нам остается только проанализировать **средства эстетического воздействия**, которые мы выше разделили на внутренние и индивидуальные, с одной стороны, и внешние и технические - с другой. В первой категории доминирует принцип энергии распределения аффекта. Для того, чтобы при помощи художественного произведения вызвать впечатление более сильное, чем то, которое создается каким-либо фактическим происшествием или сном наяву, нужно такое построение произведения, которое не дало бы аффекту моментально бесполезно возгореться; аффект должен повышаться медленно и законообразно с одной стороны на другую, должен достигнуть максимального напряжения; тогда только наступает реакция, почти бесследно поглощающая аффект. "Внутренняя художественная форма", заставляющая художника выбирать для каждого материала другой вид обработки, есть не что иное, как бессознательная способность достигать при помощи перемежающего нарастания и замедления действия максимального аффекта, достижимого при помощи данного материала. Соответственно этому художник обрабатывает материал в виде то трагедии или эпоса, то новеллы или баллады. Экономия аффекта характерна для гения, который с ее помощью достигает наиболее сильного влияния, тогда как прекрасная декламация и трагическое действие, построенные вопреки законам экономии, не вызывают глубокого впечатления.

Наряду с экономией аффекта второе место занимает экономия мысли, во имя которой в художественном произведении все должно быть мотивировано строго закономерно и без пробелов, тогда как действительная жизнь, пестрая и часто как бы нелепая, в своих обрывках не всегда дает возможность точно установить причинную связь и мотивы данных событий. В поэтическом произведении нить движения не может внезапно оборваться, все факты легко обозреть, их легко понять по принципу достаточного основания, то есть законы нашего мышления встречаются с миром, гармонично построенным по их правилам. В результате мотивы и связь художественного произведения без труда понимаются; мысль и факты не скрещиваются, а сливаются в одно целое; в силу экономии мысли восприятие художественного произведения требует значительно меньше энергии и напряжения, чем восприятие какой-либо области внешнего реального мира того же объема; результат этой экономии энергии - наслаждение. При помощи вспомогательных средств, еще более увеличивающих экономию мысли, например, при помощи последовательного параллелизма или резких контрастов в мотивах, процессах и образах, это наслаждение может быть еще выше.

В этом пункте начинаются уже более узкие эстетические проблемы, к разрешению которых мы приближаемся, применяя к ним вышеизложенные принципы. Тут кончается, собственно, наша задача и мы обращаемся к внешним художественным средствам; последние заключаются (так как среда поэзии - язык) в действии звука, которое мы можем разбить на две группы: ритм и созвучие.

Созвучие существовало в различных формах, а в нашем культурном кругу зафиксировалось в виде **конечной рифмы**. Основы наслаждения, получаемого от созвучия, всюду те же: возвращение тех же звуков вызывает экономию внимания, в особенности, в тех случаях, когда рифмованные слова оба раза имеют существенный смысл; то напряжение, которого ожидали и которое внезапно сделалось излишним, превращается в наслаждение. С другой стороны, игра словами, при которой на долю звука выпадает своеобразное значение, сводящееся к ассоциативной связи, является источником **детской радости**, снова введенной при помощи рифмы в сферу искусства.

Ритм был распознан и использован в качестве средства для облегчения работы уже в примитивной культурной стадии; эта функция сохранилась у него до сих пор и там, где не приходится бороться с реальными препятствиями - так, в нашем случае, при танцах, в детских играх и т.д., - служит для прямого достижения или усиления наслаждения. Следует еще добавить, что важнейшие формы сексуального действия, да и сам половой акт, ритмичны уже по физиологическим причинам. Таким образом определенная деятельность при помощи ритма приобретает известное сходство с сексуальными процессами, сексуализируется. Наслаждение ритмом основано, по всей вероятности, кроме мотива экономии усилий, еще и на столь же значительном сексуальном мотиве.

То, что здесь было сказано о художественном произведении, опирается на исследование Фрейда о проблеме остроумия и острот. **Острота** также служит безнаказанному удовлетворению бессознательных тенденций. Она тоже может пользоваться, чтобы приобрести благоволение слушателей, детской радостью, порождаемой созвучием слов, которое повышается у нее по временам до кажущейся бессмыслицы. Следовательно, все подобные вспомогательные средства поэзии - художественная форма, обусловленная экономией аффекта и мысли, затем ритм и рифма -служат в качестве **предварительного наслаждения**. Это значит, что они предлагают слушателю легко достижимое удовольствие и вызывают у него таким путем начальный интерес. При помощи таких мелких приятных впечатлений создается и постепенно повышается психическое напряжение, которое заставляет слушателя выполнить те требования, которые ставит его воображению восприятие произведения, и побороть все препятствия, пока не будет достигнуто конечное наслаждение, а вместе с ним и отлив аффекта и разрядка напряжения. Поверхностному наблюдателю кажется, что все наслаждение, доставленное художественным произведением, вызвано средствами, служащими для создания предварительного наслаждения; на самом деле, они образуют только фасад, за которым скрыто действительное, возникшее из бессознательного наслаждение.

Механизм предварительного наслаждения не ограничивается этими двумя случаями. Мы познакомились с ними, когда следили за ходом развития сексуальности; там мы видели, как сначала самостоятельные частичные инстинкты доставляют предварительное наслаждение, заставляющее искать конечное (в половом акте). Нечто подобное можно далее констатировать и в других областях.

Близость к сексуальности не ограничивается только внешностью; неоспоримой истиной считается, что вопрос: "получил ли Ганс свою Грету?" - является главной темой поэзии, бесконечно повторяющейся в бесконечных вариантах и никогда не утомляющей ни поэта ни его публику. Уже много раз было сказано, как бы интуитивно схвачено, что не только материал, но и творческая сила в искусстве по преимуществу сексуальны. Психоанализ сужает это утверждение - в том смысле, что сексуальное в его общей неопределенной форме заменяется бессознательным. Хотя в бессознательном сексуальность имеет наибольшее значение, все же бессознательное не исчерпывается без остатка половым влечением, с другой стороны, не следует упускать из виду, что сексуальные мотивы, которые имеет в виду психоанализ, носят совсем особенный характер, а именно - характер **бессознательного**. Сознательное половое стремление не удовлетворяется надолго фантазией, оно разрушает видимость и стремится к реальному удовлетворению, при его появлении прекращается и уничтожается как радость творчества художника, так и эстетическое наслаждение зрителя. **Бессознательное стремление не делает различий между фантазией и реальностью**, оно оценивает все происходящее независимо от того, с чем оно имеет дело - с объективными фактами или субъективными представлениями; благодаря этому своему свойству оно обладает способностью быть психологическим базисом искусства. Особенное значение в этом отношении имеет эдипов комплекс, из сублимированной инстинктивной силы которого почерпнуты образцовые произведения всех времен и народов; следы этого комплекса сохранились в более или менее замаскированных изображениях эдиповых ситуаций, которые аналитику не трудно свести к первоначальному типу. То деяние совершается, как в случае самого Эдипа, во всей своей грубости, но смягчается субъективным незнанием совершающего; то наоборот, запретное является объектом сознательных желаний, но желания эти лишаются своей греховности, так как родство оказывается несуществующим (семейный роман); наиболее часто ситуация смягчается тем, что вместо матери появляется мачеха, жена властелина или какая-либо другая фигура, в которой только по тонким деталям можно узнать образ матери; образ же отца-врага подвергается соответственной маскировке.

Если мы расширим наше наблюдение на **изобразительное искусство**, то нам нетрудно будет найти в нем отдельные черты. В качестве основы натуры художника-живописца можно принять, например, сублимирование особенно сильно развитого в натуре личности **инстинкта созерцания**. Наслаждение от созерцания в его наиболее примитивной форме у ребенка связано с первыми объектами, давшими наслаждение, среди которых сексуальные, в широком психоаналитическом смысле, занимают первое место. Общеизвестно, что изображение человека, в особенности обнаженного человеческого тела, долгое время считалось единственной задачей художника и скульптора. Не оживленный фигурой ландшафт появился только в новое время, после того, как дальнейшее прогрессирование процесса вытеснения обострило требования цензуры. Но и до сих пор человеческое тело считается наиболее благородной темой, которой ни один художник не вправе вполне пренебречь. Основной первоначальный интерес, вытесненный у культурного человека, можно ясно распознать и в сублимированной форме.

Место экономии мысли у изобразительного искусства занимает экономия созерцания. Идеальной целью является показать зрителю каждое явление освобожденным от отвлекающих и обманчивых случайных свойств в его существенной для художественного воздействия и характерной форме, так, как оно представляется самому художнику; тем самым у зрителя экономится энергия, которую иначе пришлось бы потратить, чтобы отличить существенное для впечатления от второстепенного.

Связь с бессознательным выступает еще яснее, при создании отдельных произведений. Тот факт, что концепция художественного произведения и связанное с этим состояние душевного подъема исходит не из сознания, подтверждается всеми без исключения, кто имел возможность сделать какие-либо относящиеся сюда наблюдения. Вдохновение - внезапное понимание образов и их взаимной связи; эти образы были или совершенно неизвестны художнику до этого момента или носились перед его духом в туманно неопределенной форме и теперь одним ударом появились перед ним во всей телесной ясности и резкости. Загадочность этого процесса привела сначала к предположению, что художнику ниспослано богами то, что не могло быть создано из его сознания. Психологии уже давно пришлось привлечь для объяснения этого явления представление о бессознательном и подсознательном; но она не исследовала природы этой далекой от сознания инстанции и не задавала себе вопрос, в какой зависимости находятся продукты вдохновения от этой инстанции, нельзя ли из исследования их общих черт кое-что узнать о психических актах, протекающих без участия сознания.

Вопрос о том, откуда художник берет незнакомый ему до сих пор психический материал, для психоанализа совсем нетруден. Иначе обстоит дело с проблемой стимула, того толчка, благодаря которому совершился переход от сознательного к бессознательному; трудна также проблема механизма, делающего возможным этот переход. Единственно установленным является то, что дело идет здесь о бегстве из реальности и возвращении к инфантильным источникам наслаждения. Чем отличается использование этого пути от того, которым идет невротик, совершающий путь согласно такой же формуле, еще мало исследовано.

Вопрос тем более интересен, что черты обоих типов очень часто смешиваются, так как один и тот же человек может быть и невротиком и художником.

Симптомы невроза вызывают впечатление чего-то произвольного и бессмысленного, не воспринимаются близкими больного как нечто приятное и не привлекают к нему посторонних. Болезнь ухудшает социальное положение невротика. Положение художника существенно иное. Правда, служение искусству также делает не совсем легким приспособление к социальной среде; нам не приходится перечислять примеры и иллюстрации того, что художники не считались и теперь еще не считаются образцовыми супругами, отцами, друзьями или гражданами. Судьба осудила художника на то, чтобы там, где он должен влиять непосредственно, своей личностью, он оставался непонятым неудачником; зато он умеет придавать своим произведениям форму, которая не только встречает понимание, но и вызывает глубокое радостное впечатление. Невротик, возвращаясь к своим инфантильным склонностям, теряет социальные связи, тогда как художник, теряя их по той же причине, заново обретает их новым, только ему доступным путем. Он добивается любви и уважения не обыкновенными способами; он завоевывает симпатии обходным путем - через глубины собственной личности.

Остается все же еще достаточно общих черт, чтобы психологически обосновать часто наблюдаемое сходство между художниками, с одной стороны, и нервно- и душевнобольными - с другой, между гением и безумием.

Склонность к внезапным переменам настроения, незнание меры в любви и ненависти, неспособность к постоянному преследованию практических целей - все это объясняется усиленным влиянием бессознательного на сознательный образ жизни. Постоянно повторяющийся мятеж примитивных душевных сил, которые, достигнув господства, сломили бы все возведенные культурой заграждения, вызывает глубокое неисчезающее чувство вины, превращающееся при помощи рационализации в моральную сверхчувствительность, которая по временам снова заменяется дерзким переходом через все этические границы. Вообще психические противоположности в сознании переносятся художником лучше, чем обыкновенным человеком, что снова объясняется ассимиляцией с бессознательной душевной жизнью, в которой противоположности легко уживаются друг с другом.

Обоим типам свойственна высокая раздражимость или чувствительность к раздражениям; это значит, что они часто реагируют по незначительному внешнему поводу несоответственным и кажущимся непонятным аффектом. Причина этой черты характера заключается в том, что у них легче возникает реакция из бессознательных источников аффекта, как следствие случайного соприкосновения ведущих туда ассоциативных цепей.

Отношение художника к внешнему миру уже потому совершенно своеобразно, что этот внешний мир для него имеет значение не столько арены страстей, сколько стимула для его творческой фантазии, а для этого достаточно незначительного внешнего опыта переживаний. Часто поражаются работе гения, который, не расширяя своих наблюдений за пределы узкого круга, обнаруживает в своих произведениях чрезвычайно точное и детальное знакомство с душой человека во всей ее глубине. Объяснение заключается в том, что душа человека несравненно шире той области, которая представляется сознанию. В бессознательном похоронено все прошлое нашего рода; оно подобно пуповине, прикрепляющей отдельного человека ко всему виду. Чем больше та область бессознательного, которая открылась гению, тем больше для него возможностей, отвлекаясь от своего сознательного "я", воплощаться в чужие личности. Если Шекспир видел до основания душу мудреца и глупца, святого и преступника, то он не только бессознательно был всем этим - таким может быть любой - но он обладал еще отсутствующим у всех нас остальных дарованием видеть свое собственное бессознательное и из своей фантазии создавать самостоятельные образы. Все эти образы суть только бессознательное поэта, которое он, чтобы освободиться от него, выявил наружу, **проецировал**.

Художник может в очень мелких происшествиях пережить больше, чем обыкновенный человек в необычайных приключениях; для художника все совершающееся вокруг него только повод узнать свое внутреннее богатство. Его раздражительность только оборотная сторона этого феномена и должна проявляться в жизни, если он не использует своего богатства в своих произведениях, а избирает обыденный путь, дав волю своим аффектам в реальном мире.

Если мы попытаемся, наконец, выяснить из всего вышеизложенного значение искусства в развитии культуры, то мы придем к заключению, что художники принадлежат к вождям человечества в борьбе за усмирение и облагораживание враждебных культуре инстинктов, когда какая-либо из привычных форм проявления этих инстинктов стареет, то есть опускается ниже уровня культуры, и своей предательской фигурой мешает человечеству идти вперед, тогда личности, одаренные художественной творческой силой, освобождают людей от связанного с этим вреда, оставляя им в то же время наслаждение; они переливают старый инстинкт в новую, более привлекательную, более благородную форму. Если, наоборот, вытеснение в какой-либо сфере становится во всей своей интенсивности излишним, они первые чувствуют уменьшение давления, тяготевшего более всего над их духом; используя новоприобретенную область свободы в искусстве прежде еще, чем переворот стал заметен в жизни, они указывают миру дорогу.

*Ранк О. Миф о рождении героя. - М., 1997, с.117-132.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvorpred.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor2.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Л.С. ВЫГОТСКИЙ

### ИСКУССТВО И ПСИХОАНАЛИЗ

До тех пор, пока мы будем ограничиваться анализом процессов, происходящих в сознании, мы едва ли найдем ответ на самые основные вопросы психологии искусства. Ни у поэта, ни у читателя не сумеем мы узнать, в чем заключается сущность того переживания, которое связывает их с искусством, и, как легко заметить, самая существенная сторона искусства в том и заключается, что и процессы его создания и процессы пользования им оказываются как будто непонятными, необъяснимыми и скрытыми от сознания тех, кому приходится иметь с ними дело.

Мы никогда не сумеем сказать точно, почему именно понравилось нам то или другое произведение; словами почти нельзя выразить сколько-нибудь существенных и важных сторон этого переживания, и, как отмечал еще Платон (в диалоге "Ион"), сами поэты меньше всего знают, каким способом они творят.

Не надо особой психологической проницательности для того, чтобы заметить, что ближайшие причины художественного эффекта скрыты в бессознательном и что, только проникнув в эту область, мы сумеем подойти вплотную к вопросам искусства. С анализом бессознательного в искусстве произошло то же самое, что вообще с введением этого понятия в психологию. Психологи склонны были утверждать, что бессознательное, по самому смыслу этого слова, есть нечто находящееся вне нашего сознания, то есть скрытое от нас, неизвестное нам, и, следовательно, по самой природе своей оно есть нечто непознаваемое. Как только мы познаем бессознательное, оно сейчас же перестанет быть бессознательным, и мы опять имеем дело с фактами нашей обычной психики.

Такая точка зрения ошибочна, и практика блестяще опровергла эти доводы, показав, что наука изучает не только непосредственно данное и сознаваемое, но и целый ряд таких явлений и фактов, которые могут быть изучены косвенно, посредством следов, анализа, воссоздания и при помощи материала, который не только совершенно отличен от изучаемого предмета, но часто заведомо является ложным и неверным сам по себе. Так же точно и бессознательное делается предметом изучения психолога не само по себе, но косвенным путем, путем анализа тех следов, которые оно оставляет в нашей психике. Ведь бессознательное не отделено от сознания какой-то непроходимой стеной. Процессы, начинающиеся в нем, имеют часто свое продолжение в сознании, и, наоборот, многое сознательное вытесняется нами в подсознательную сферу. Существует постоянная, ни на минуту не прекращающаяся, живая динамическая связь между обеими сферами нашего сознания. Бессознательное влияет на наши поступки, обнаруживается в нашем поведении, и по этим следам и проявлениям мы научаемся распознавать бессознательное и законы, управляющие им.

Вместе с этой точкой зрения отпадают прежние приемы толкования психики писателя и читателя, и за основу приходится брать только объективные и достоверные факты, анализируя которые можно получить некоторое знание о бессознательных процессах. Само собой разумеется, что такими объективными фактами, в которых бессознательное проявляется всего ярче, являются сами произведения искусства и они-то и делаются исходной точкой для анализа бессознательного.

Всякое сознательное и разумное толкование, которое дает художник или читатель тому или иному произведению, следует рассматривать при этом как позднейшую рационализацию, то есть как некоторый самообман, как некоторое оправдание перед собственным разумом, как объяснение, придуманное постфактум.

Таким образом, вся история толкований и критики как история того явного смысла, который читатель последовательно вносил в какое-нибудь художественное произведение, есть не что иное, как история рационализации, которая всякий раз менялась по-своему, и те системы искусства, которые сумели объяснить, почему менялось понимание художественного произведения от эпохи к эпохе, в сущности, очень мало внесли в психологию искусства как таковую, потому что им удалось объяснить, почему менялась рационализация художественных переживаний, но как менялись самые переживания - этого такие системы открыть не в силах.

Совершенно правильно говорят Ранк и Сакс, что основные эстетические вопросы остаются неразрешимыми, "пока мы при нашем анализе ограничиваемся только процессами, разыгрывающимися в сфере нашего сознания... Наслаждение художественным творчеством достигает своего кульминационного пункта, когда мы почти задыхаемся от напряжения, когда волосы встают дыбом от страха, когда непроизвольно льются слезы сострадания и сочувствия. Все это ощущения, которых мы избегаем в жизни и странным образом ищем в искусстве. Действие этих аффектов, очевидно, совсем иное, когда они исходят из произведений искусства, и **это эстетическое изменение действия аффекта от мучительного к приносящему наслаждение** является проблемой, решение которой может быть дано только при помощи анализа бессознательной душевной жизни".

Психоанализ и является такой психологической системой, которая предметом своего изучения избрала бессознательную жизнь и ее проявления. Совершенно понятно, что для психоанализа было особенно соблазнительно попробовать применить свой метод к толкованию вопросов искусства. До сих пор психоанализ имел дело с двумя главными фактами проявления бессознательного - сновидением и неврозом. И первую и вторую форму он понимал и толковал как известный компромисс или конфликт между бессознательным и сознательным. Естественно было попытаться взглянуть и на искусство в свете этих двух основных форм проявления бессознательного. Психоаналитики с этого и начали, утверждая, что искусство занимает среднее место между сновидением и неврозом и что в основе его лежит конфликт, который уже "перезрел для сновидения, но еще не сделался патогенным". В нем так же, как и в этих двух формах, проявляется бессознательное, но только несколько иным способом, хотя оно совершенно той же природы. "Таким образом, художник в психологическом отношении стоит между сновидцем и невротиком; психологический процесс в них по существу одинаков, он только различен по степени...". Легче всего представить себе психоаналитическое объяснение искусства, если последовательно проследить объяснение творчества поэта и восприятие читателя при помощи этой теории. Фрейд указывает на две формы проявления бессознательного и изменения действительности, которые подходят к искусству ближе, чем сон и невроз, и называет детскую игру и фантазии наяву. "Несправедливо думать, - говорит он, - что ребенок смотрит на созданный им мир несерьезно; наоборот, он относится к игре очень серьезно, вносит в нее много одушевления. Противоположение игре не серьезность, но - действительность. Ребенок прекрасно отличает, несмотря на все увлечения, созданный им мир от действительного и охотно ищет опоры для воображаемых объектов и отношений в осязаемых и видимых предметах действительной жизни... Поэт делает то же, что и играющее дитя, он создает мир, к которому относится очень серьезно, то есть вносит много увлечения, в то же время резко отделяя его от действительности". Когда ребенок перестает играть, он не может, однако, отказаться от того наслаждения, которое ему прежде доставляла игра. Он не может найти в действительности источник для этого удовольствия, и тогда игру ему начинают заменять сны наяву или те фантазии, которым предается большинство людей в мечтах, воображая осуществление своих часто любимых эротических или каких-либо иных влечений. "...Вместо **игры** он теперь фантазирует. Он строит воздушные замки, творит то, что называют "снами наяву". Уже фантазирование наяву обладает двумя существенными моментами, которые отличают его от игры и приближают к искусству. Эти два момента следующие: во-первых, в фантазиях могут проявляться в качестве их основного материала и мучительные переживания, которые тем не менее доставляют удовольствие, случай как будто напоминает изменение аффекта в искусстве. Ранк говорит, что в них даются "ситуации, которые в действительности были бы чрезвычайно мучительны; они рисуются фантазией, тем не менее с тем же наслаждением. Наиболее частый тип таких фантазий - собственная смерть, затем другие страдания и несчастья. Бедность, болезнь, тюрьма и позор представлены далеко не редко; не менее редко в таких снах выполнение позорного преступления и его обнаружение".

Правда, Фрейд в анализе детской игры показал, что и в играх ребенок претворяет часто мучительные переживания, например, когда он играет в доктора, причиняющего ему боль, и повторяет те же самые операции в игре, которые в жизни причиняли ему только слезы и горе.

Однако в снах наяву мы имеем те же явления в неизмеримо более яркой и резкой форме, чем в детской игре.

Другое существенное отличие от игры Фрейд замечает в том, что ребенок никогда не стыдится своей игры и не скрывает своих игр от взрослых, "а взрослый стыдится своих фантазий и прячет их от других, он скрывает их, как свои сокровеннейшие тайны, и охотнее признается в своих проступках, чем откроет свои фантазии. Возможно, что он вследствие этого считает себя единственным человеком, который имеет подобные фантазии, и не имеет представления о широком распространении подобного же творчества среди других".

Наконец, третье и самое существенное для понимания искусства в этих фантазиях заключается в том источнике, из которого они берутся. Нужно сказать, что фантазирует отнюдь не счастливый, а только неудовлетворенный. Неудовлетворенные желания - побудительные стимулы фантазии. Каждая фантазия - это осуществление желания, корректив к неудовлетворяющей действительности. Поэтому Фрейд полагает, что в основе поэтического творчества, так же как в основе сна и фантазий, лежат неудовлетворенные желания, часто такие, "которых мы стыдимся, которые мы должны скрывать от самих себя и которые поэтому вытесняются в область бессознательного".

Механизм действия искусства в этом отношении совершенно напоминает механизм действия фантазии. Так, фантазия возбуждается обычно сильным, настоящим переживанием, которое "будит в писателе старые воспоминания, большей частью относящиеся к детскому переживанию, исходному пункту желания, которое находит осуществление в произведении... Творчество, как "сон наяву", является продолжением и заменой старой детской игры". Таким образом, художественное произведение для самого поэта является прямым средством удовлетворить неудовлетворенные и неосуществленные желания, которые в действительной жизни не получили осуществления. Как это совершается, можно понять при помощи теории аффектов, развитой в психоанализе. С точки зрения этой теории аффекты "могут остаться бессознательными, в известных случаях должны остаться бессознательными, причем отнюдь не теряется действие этих аффектов, неизменно входящее в сознание. Попадающее таким путем в сознание наслаждение или же чувство ему обратное скрепляется с другими аффектами или же с относящимися к ним представлениями... Между обоими должна существовать тесная ассоциативная связь, и по пути, проложенному этой ассоциацией, перемещается наслаждение и соединенная с этим энергия. Если эта теория правильна, то должно быть возможно и ее применение на нашей проблеме. Вопрос разрешался бы приблизительно так: художественное произведение вызывает наряду с сознательными аффектами также и бессознательные, гораздо большей интенсивности и часто противоположно окрашенные. Представления, с помощью которых это совершается, должны быть так избраны, чтобы у них наряду с сознательными ассоциациями были бы достаточные ассоциации с типичными бессознательными комплексами аффектов. Способность выполнить эту сложную задачу художественное произведение приобретает в силу того, что при своем возникновении оно играло в душевной жизни художника ту же роль, что для слушателя при репродукции, то есть давало возможность отвода и фантастического удовлетворения общих им бессознательных желаний".

На этом основании целый ряд исследователей развивает теорию поэтического творчества, в которой сопоставляет художника с невротиком, хотя вслед за Штеккелем называет смехотворным построение Ломброзо и проводимое им сближение между гением и сумасшедшим. Для этих авторов поэт совершенно нормален. Он невротик и "осуществляет психоанализ на своих поэтических образах. Он чужие образы трактует как зеркало своей души. Он предоставляет своим диким наклонностям вести довлеющую жизнь в построенных образах фантазии". Вслед за Гейне они склонны думать, что поэзия есть болезнь человека, спор идет только о том, к какому типу душевной болезни следует приравнять поэта. В то время как Ковач приравнивает поэта к параноику, который склонен проецировать свое "я" вовне, а читателя уподобляет истерику, который склонен субъективировать чужие переживания, Ранк склонен в самом художнике видеть не параноика, а истерика. Во всяком случае, все согласны с тем, что поэт в творчестве высвобождает свои бессознательные влечения при помощи механизма переноса или замещения, соединяя прежние аффекты с новыми представлениями. Поэтому, как говорит один из героев Шекспира, поэт выплакивает собственные грехи в других людях, и знаменитый вопрос Гамлета: что ему Гекуба или он ей, что он так плачет о ней, - Ранк разъясняет в том смысле, что с представлением Гекубы у актера соединяются вытесненные им массы аффекта, и в слезах, оплакивающих как будто несчастье Гекубы, актер на самом деле изживает свое собственное горе. Мы знаем знаменитое признание Гоголя, который утверждал, что он избавлялся от собственных недостатков и дурных влечений, наделяя ими героев и отщепляя таким образом в своих комических персонажах собственные пороки. Такие же признания засвидетельствованы целым рядом других художников, и Ранк отмечает, отчасти совершенно справедливо, что, "если Шекспир видел до основания душу мудреца я глупца, святого и преступника, он не только бессознательно был всем этим - таков, быть может, всякий, - но он обладал еще отсутствующим у всех нас остальных дарованием видеть свое собственное бессознательное и из своей фантазии создавать, по-видимому, самостоятельные образы".

Совершенно серьезно психоаналитики утверждают. как говорит Мюллер-Фрейенфельс, что Шекспир и Достоевский потому не сделались преступниками, что изображали убийц в своих произведениях и таким образом изживали свои преступные наклонности. При этом искусство оказывается чем-то вроде терапевтического лечения для художника и для зрителя - средством уладить конфликт с бессознательным, не впадая в невроз. Но так как психоаналитики склонны все влечения сводить к одному и Ранк даже берет эпиграфом к своему исследованию слова поэта Геббеля: "Удивительно, до какой степени можно свести все человеческие влечения к одному", у них по необходимости вся поэзия сводится к сексуальным переживаниям, как лежащим в основе всякого поэтического творчества и восприятия; именно сексуальные влечения, по учению психоанализа, составляли основной резервуар бессознательного, и тот перевод фондов психической энергии, который совершается в искусстве, есть по преимуществу сублимация половой энергии, то есть отклонение ее от непосредственно сексуальных целей и превращение в творчество. В основе искусства лежат всегда бессознательные и вытесненные, то есть несоглашающиеся с нашими моральными, культурными и т.п. требованиями, влечения и желания. Именно потому запретные желания при помощи искусства достигают своего удовлетворения в наслаждении художественной формой.

Но именно при определении художественной формы сказывается самая слабая сторона рассматриваемой нами теории - как она понимает форму. На этот вопрос психоаналитики никак не дают исчерпывающего ответа, а те попытки решения, которые они делают, явно указывают на недостаточность их отправных принципов. Подобно тому как во сне пробуждаются такие желания, которых мы стыдимся, так же, говорят они, и в искусстве находят свое выражение только такие желания, которые не могут быть удовлетворены прямым путем. Отсюда понятно, что искусство всегда имеет дело с преступным, стыдным, отвергаемым. И подобно тому как во сне подавленные желания проявляются в сильно искаженном виде, так же точно в художественном произведении они проявляются замаскированные формой. "После того как научным изысканиям, - говорит Фрейд, - удалось установить искажение снов, нетрудно увидеть, что сны представляют такое же осуществление желаний, как и "сны наяву", всем нам хорошо знакомые фантазии". Так же точно и художник, для того чтобы дать удовлетворение своим вытесненным желаниям, должен облечь их в художественную форму, которая с точки зрения психоанализа имеет два основных значения.

Во-первых, эта форма должна давать неглубокое и поверхностное, как бы самодовлеющее удовольствие чисто чувственного порядка и служить приманкой, обещанной премией или, правильнее сказать, предварительным наслаждением, заманивающим читателей в трудное и тяжелое дело отреагирования бессознательного.

Другое ее назначение состоит в том, чтобы создать искусственную маскировку, компромисс, позволяющий и обнаружиться запретным желаниям и тем не менее обмануть вытесняющую цензуру сознания.

С этой точки зрения форма исполняет ту же самую функцию, что искажение в сновидениях. Ранк прямо говорит, что **эстетическое удовольствие** равно у художника, как и воспринимающего, есть только Vorlust, которое скрывает истинный источник удовольствия, чем обеспечивает и усиливает его основной эффект. Форма как бы заманивает читателя и зрителя и обманывает его, так как он полагает, что все дело в ней, и обманутый этой формой читатель получает возможность изжить свои вытесненные влечения.

Таким образом, психоаналитики различают два момента удовольствия в художественном произведении: один момент - предварительного наслаждения и другой - настоящего. К этому предварительному наслаждению аналитики и сводят роль художественной формы. Следует внимательно разобраться в том, насколько исчерпывающе и согласно с фактами эта теория трактует психологию художественной формы. Сам Фрейд спрашивает: "Как это удается писателю? - это его сокровеннейшая тайна; в технике преодоления того, что нас отталкивает... лежит истинная poetica. Мы можем предположить двух родов средства: писатель смягчает характер эгоистических "снов наяву" изменениями и затушевываниями и подкупает нас чисто формальными, то есть эстетическими, наслаждениями, которые он дает при изображении своих фантазий... Я того мнения, что всякое эстетическое наслаждение, данное нам писателем, носит характер этого "преддверия наслаждения" и что настоящее наслаждение от поэтического произведения объясняется освобождением от напряжения душевных сил".

Таким образом, и Фрейд спотыкается на том же самом месте о пресловутое художественное наслаждение, и как он разъясняет в своих последних работах, "хотя искусство, как трагедия, возбуждает в нас целый ряд мучительных переживаний, тем не менее конечное его действие подчинено принципу удовольствия так же точно, как и детская игра".

Однако при анализе этого удовольствия теория впадает в невероятный эклектизм. Помимо двух уже указанных нами источников удовольствия многие авторы называют еще целый ряд других. Так, Ранк и Сакс указывают на экономию аффекта, которому художник не дает моментально бесполезно разгореться, но заставляет медленно и закономерно повышаться. И эта экономия аффекта оказывается источником наслаждения. Другим источником оказывается экономия мысли, которая, сберегая энергию при восприятии художественного произведения, опять-таки источает удовольствие. И, наконец, чисто формальный источник чувственного удовольствия эти авторы видят в рифме, в ритме, в игре словами, которую сводят к детской радости. Но и это удовольствие, оказывается, опять дробится на целый ряд отдельных форм: так, например, удовольствие от ритма объясняется и тем, что ритм издавна служит средством для облегчения работы, и тем, что важнейшие формы сексуального действия и сам половой акт ритмичны и что "таким путем определенная деятельность при помощи ритма приобретает известное сходство с сексуальными процессами, сексуализируется".

Все эти источники переплетаются в самой пестрой и ничем не обоснованной связи и в целом оказываются совершенно бессильными объяснить значение и действие художественной формы. Она объясняется только как фасад, за которым скрыто действительное наслаждение, а действие этого наслаждения основывается в конечном счете скорее на содержании произведения, чем на его форме. "Неоспоримой истиной считается, что вопрос: "Получит ли Ганс свою Грету?" - является главной темой поэзии, бесконечно повторяющейся в бесконечных вариантах и никогда не утомляющей ни поэта, ни его публики", и различие между отдельными родами искусства в конечном счете сводится психоанализом к различию форм детской сексуальности. Так, изобразительное искусство объясняется и понимается при этом как сублимирование инстинкта сексуального разглядывания, а пейзаж возникает из вытеснения этого желания. Из психоаналитических работ мы знаем, что "...у художников стремление к изображению человеческого тела заменяет интерес к материнскому телу и что интенсивное вытеснение этого желания инцестуозного переносит интерес художника с человеческого тела на природу. У писателя, не интересующегося природой и ее красотами, мы находим сильное вытеснение страсти к разглядыванию".

Другие роды и виды искусства объясняются приблизительно так же, совершенно аналогично с другими формами детской сексуальности, причем общей основой всякого искусства является детское сексуальное желание, известное под именем комплекса Эдипа, который является "психологическим базисом искусства. Особенное значение в этом отношении имеет комплекс Эдипа, из сублимированной инстинктивной силы которого почерпнуты образцовые произведения всех времен и народов".

Сексуальное лежит в основе искусства и определяет собой и судьбу художника и характер его творчества. Совершенно непонятным при этом истолковании делается действие художественной формы; она остается каким-то придатком, несущественным и не очень важным, без которого, в сущности говоря, можно было бы и обойтись. Наслаждение составляет только одновременное соединение двух противоположных сознаний: мы видим и переживаем трагедию, но сейчас же соображаем, что это происходит не в самом деле, что это только кажется. И в таком переходе от одного сознания к другому и заключается основной источник наслаждения. Спрашивается, почему всякий другой, не художественный рассказ не может исполнить той же самой роли? Ведь и судебная хроника, и уголовный роман, и просто сплетня, и длинные порнографические разговоры служат постоянно таким отводом для неудовлетворенных и неисполненных желаний. Недаром Фрейд, когда говорит о сходстве романов с фантазиями, должен взять за образец откровенно плохие романы, сочинители которых угождают массовому и довольно невзыскательному вкусу, давая пищу не столько для эстетических эмоций, сколько для открытого изживания скрытых стремления.

И становится совершенно непонятным, почему "поэзия пускает в ход... всевозможные ласки, изменение мотивов, превращение в противоположность, ослабление связи, раздробление одного образа в многие, удвоение процессов, опоэтизирование материала, в особенности же символы".

Гораздо естественнее и проще было бы обойтись без всей этой сложной деятельности формы и в откровенном и простом виде отвлечь и изжить соответствующее желание. При таком понимании чрезвычайно снижается социальная роль искусства, и оно начинает казаться нам только каким-то противоядием, которое имеет своей задачей спасать человечество от пороков, но не имеет никаких положительных задач для нашей психики.

Ранк указывает, что художники "принадлежат к вождям человечества в борьбе за усмирение и облагораживание враждебных культуре инстинктов", что они "освобождают людей от вреда, оставляя им в то же время наслаждение". Ранк совершенно прямо заявляет: "Надо прямо сказать, что по крайней мере в нашей культуре искусство в целом слишком переоценивается". Актер - это только врач, и искусство только спасает от болезни. Но гораздо существеннее то непонимание социальной психологии искусства, которое обнаруживается при таком подходе. Действие художественного произведения и поэтического творчества выводится всецело и без остатка из самых древних инстинктов, остающихся неизменными на всем протяжении культуры, и действие искусства ограничивается всецело узкой сферой индивидуального сознания. Нечего и говорить, что это роковым образом противоречит всем самым простейшим фактам действительного положения искусства и его действительной роли. Достаточно указать на то, что и самые вопросы вытеснения - **что** именно вытесняется, **как** вытесняется - обусловливаются всякий раз той социальной обстановкой, в которой приходится жить и поэту и читателю. И поэтому, если взглянуть на искусство с точки зрения психоанализа, сделается совершенно непонятным историческое развитие искусства, изменение его социальных функций, потому что с этой точки зрения искусство всегда и постоянно, от своего начала и до наших дней, служило выражением самых древних и консервативных инстинктов. Если искусство отличается чем-либо от сна и от невроза, то прежде всего тем, что его продукты социальны в отличие от сновидений и от симптомов болезни, и это совершенно верно отмечает Ранк. Но он оказывается совершенно бессильным сделать какие-либо выводы из этого факта и оценить его по достоинству, указать и объяснить, что именно делает искусство социально ценным и каким образом через эту социальную ценность искусства социальное получает власть над нашим бессознательным. Поэт просто оказывается истериком, который как бы вбирает в себя переживания множества совершенно посторонних людей, и оказывается совершенно неспособным выйти из узкого круга, который создан его собственной инфантильностью. Почему все действующие лица в драме непременно должны рассматриваться как воплощение отдельных психологических черт самого художника? Если это понятно для невроза и для сна, то это делается совершенно непонятным для такого социального симптома бессознательного, каким является искусство. Психоаналитики сами не могут справиться с тем огромным выводом, который получился из их построения. То, что они нашли, в сущности, имеет только один смысл, чрезвычайно важный для социальной психологии. Они утверждают, что искусство по своему существу есть превращение нашего бессознательного в некие социальные формы, то есть имеющие какой-то общественный смысл и назначение формы поведения. Но описать и объяснить эти формы в плане социальной психологии психоаналитики отказались. И чрезвычайно легко показать, почему это случилось именно так: два основных греха заключает в себе психоаналитическая теория с точки зрения социальной психологии.

Первым является ее желание свести во что бы то ни стало все решительно проявления человеческой психики к одному сексуальному влечению. Этот пансексуализм кажется совершенно необоснованным в особенности тогда, когда он применяется к искусству. Может быть, это было бы и верно для человека, рассматриваемого вне общества, когда он замкнут в узком круге своих собственных инстинктов. Но как можно согласиться с тем, что у общественного человека, участвующего в очень сложных формах социальной деятельности, не могут возникать и существовать всевозможного рода другие влечения и стремления, которые не менее, чем сексуальные, могут определять его поведение и даже господствовать над ним? Чрезмерное преувеличение роли полового чувства кажется особенно очевидным, как только мы от масштаба индивидуальной психологии переходим к психологии социальной. Но даже для личной психики кажутся чрезмерной натяжкой те допущения, которые делает психоанализ. "По утверждению некоторых психоаналитиков, там, где художник рисует прекрасный портрет своей матери или в поэтическом образе воплощает любовь к матери, скрыто исполненное страха инцестуозное желание (комплекс Эдипа). Когда скульптор создает фигуры мальчиков или поэт воспевает горячую юношескую дружбу, психоаналитик сейчас же готов усмотреть в этом гомосексуализм в самых крайних формах... При чтении таких аналитиков создается впечатление, будто вся душевная жизнь состоит только из дочеловеческих страшных влечений, как будто все представления, волевые движения, сознание только мертвые куклы, которые тянут за ниточки ужасные инстинкты".

И в самом деле, психоаналитики, указывая на чрезмерно важную роль бессознательного, сводят совершенно на нет всякое сознание, которое, по выражению Маркса, составляет единственное отличие человека от животного: "Человек отличается от барана лишь тем, что сознание заменяет ему инстинкт, или же - что его инстинкт осознан". Если прежние психологи чрезмерно преувеличивали роль сознания, утверждая его всемогущество, то психоаналитики перегибают палку в другой конец, сводя роль сознания к нулю и утверждая за ним только способность служить слепым орудием в руках бессознательного. Между тем элементарнейшие исследования показывают, что и в сознании могут происходить совершенно такие же процессы. Так, экспериментальные исследования Лазурского о влиянии различного чтения на ход ассоциаций показали, что "уже тотчас после прочтения рассуждения наступает в уме распадение прочитанного отрывка, комбинации различных его частей с находившимся ранее в уме запасом мыслей, понятий и представлений". Здесь мы имеем совершенно аналогичный процесс распадения и ассоциативного комбинирования прочитанного с прежним душевным запасом. Неучет сознательных моментов в переживании искусства стирает совершенно грань между искусством как осмысленной социальной деятельностью и бессмысленным образованием болезненных симптомов у невротиков или беспорядочным нагромождением образов во сне.

Легче и проще всего обнаружить все эти коренные недостатки рассматриваемой теории на тех практических применениях психоаналитического метода, которые сделаны исследователями в иностранной и русской литературе. Здесь сейчас же открывается необычайная бедность этого метода и его полная несостоятельность с точки зрения социальной психологии. В исследовании о Леонардо да Винчи Фрейд пытается вывести всю его судьбу и все его творчество из его основных детских переживаний, относящихся к самым ранним годам его жизни. Он говорит, что ему хотелось показать, "каким образом художественная деятельность проистекает из первоначальных душевных влечений". И когда он заканчивает это исследование, он говорит, что боится услышать приговор, что он просто написал психологический роман, и сам должен сознаться, что он не переоценивает достоверности своих выводов. Для читателя достоверность эта положительно приближается к нулю, поскольку от начала и до самого конца ему приходится иметь дело с догадками, с толкованиями, с сопоставлениями фактов творчества и фактов биографии, между которыми прямой связи установить нельзя. Создается такое впечатление, что психоанализ располагает каким-то каталогом сексуальных символов, что символы эти всегда - во все века и для всех народов - остаются одни и те же и что стоит на манер снотолкователя найти соответствующие символы в творчестве того или другого художника, чтобы по ним восстановить Эдипов комплекс, страсть к разглядыванию и т.п. Получается дальше впечатление, что каждый человек прикован к своему Эдипову комплексу и что в самых сложных и высоких формах нашей деятельности мы вынуждены только вновь и вновь переживать свою инфантильность, и, таким образом, все самое высокое творчество оказывается фиксированным на далеком прошлом. Человек как бы раб своего раннего детства, он всю жизнь разрешает и изживает те конфликты, которые создались в первые месяцы его жизни. Когда Фрейд утверждает, что у Леонардо "ключ ко всей разнообразной деятельности духа и неудачливости таился в детской фантазии о коршуне" и что эта фантазия в свою очередь раскрывает в переводе на эротический язык символику полового акта, - против такого упрощенного толкования восстает всякий исследователь, который видит, как мало в творчестве Леонардо эта история с коршуном способна раскрыть. Правда, и Фрейд должен признать "известную долю произвольности, которую психоанализом нельзя раскрыть". Но если исключить эту известную долю, вся остальная жизнь и все остальное творчество окажутся всецело закабаленными детской половой жизнью. С исчерпывающей ясностью этот недостаток обнаруживается в исследовании о Достоевском Нейфельда: "Как жизнь, так и творчество Достоевского, - говорит он, - загадочны... Но волшебный ключ психоанализа раскрывает эти загадки... Точка зрения психоанализа разъясняет все противоречия и загадки: вечный Эдип жил в этом человеке и создавал эти произведения". Поистине гениально! Не волшебный ключ, а какая-то психоаналитическая отмычка, которой можно раскрыть все решительно тайны и загадки творчества. В Достоевском жил и творил вечный Эдип, но ведь основным законом психоанализа считается утверждение, что Эдип живет в каждом решительно человеке. Значит ли это, что, назвав Эдипа, мы разрешили загадку Достоевского? Почему должны мы допустить, что конфликты детской сексуальности, столкновения ребенка с отцом оказались более влиятельными в жизни Достоевского, чем все позднейшие травмы и переживания? Почему не могли мы допустить, что такие, например, переживания, как ожидание казни, как каторга и т.п., не могли служить источником новых и сложных мучительных переживаний? Если мы даже допустим вместе с Нейфельдом, "что писатель ничего иного и не может изобразить, как свои собственные бессознательные конфликты", то все же мы никак не поймем, почему эти бессознательные конфликты могут образоваться только из конфликтов раннего детства. "Рассматривая жизнь этого большого писателя в свете психоанализа, мы видим, что его характер, сложившийся под влиянием его отношений к родителям, его жизнь и судьба зависели и целиком определялись его комплексом Эдипа. Извращенность и невроз, болезнь и творческая сила - качество и особенность его характера, все можем мы свести на родительский комплекс и только на него". Нельзя представить себе более яркого опровержения защищаемой Нейфельдом теории, чем сказанное только что. Вся жизнь оказывается нулем по сравнению с ранним детством, и из комплекса Эдипа исследователь берется вывести все решительно романы Достоевского. Но беда в том, что при этом один писатель окажется роковым образом похожим на другого, потому что тот же Фрейд учит, что Эдипов комплекс есть всеобщее достояние. Только совершенно отвернувшись от социальной психологии и закрыв глаза на действительность, можно решиться утверждать, что писатель в творчестве преследует исключительно бессознательные конфликты, что всякие сознательные социальные задания не выполняются автором в его творчестве вовсе. Удивительный пробел окажется тогда в психологической теории, когда она захочет подойти с этим методом и с этими взглядами ко всей области неизобразительного искусства. Как будет она толковать музыку, декоративную живопись, архитектуру, все то, где простого и прямого эротического перевода с языка формы на язык сексуальности сделать нельзя? Эта громадная зияющая пустота самым наглядным образом отвергает психоаналитический подход к искусству и заставляет думать, что настоящая психологическая теория сумеет объединить те общие элементы, которые, несомненно, существуют у поэзии и музыки, и что этими элементами окажутся элементы художественной формы, которую психоанализ считал только масками и вспомогательными средствами искусства. Но нигде чудовищные натяжки психоанализа не бросаются в глаза так, как в русских работах по искусству. Когда профессор Ермаков поясняет, что "Домик в Коломне" надо понимать, как домик колом мне, или что александрийский стих означает Александра, а Мавруша означает самого Пушкина, который происходит от мавра, - то во всем этом ничего, кроме нелепой натяжки и ничего не объясняющей претензии, при всем желании увидеть нельзя. Вот для примера сопоставление, делаемое автором между пророком и домиком. "Как труп в пустыне лежал **пророк**; вдова, увидев бреющуюся Маврушу, - "ах, ах" и шлепнулась.

Упал измученный пророк - и нет серафима, упала вдова - и простыл след Мавруши...

Бога глас взывает к пророку, заставляя его действовать: "Глаголом жги сердца людей!" Глас вдовы - "ах, ах" - вызывает постыдное бегство Мавруши.

После своего преображения пророк обходит моря и земли и идет **к людям**; после того как открылся обман, Мавруше не остается ничего другого, как бежать за тридевять земель **от людей**".

Совершенная произвольность и очевидная бесплодность таких сопоставлений, конечно, способна только подорвать доверие к тому методу, которым пользуется профессор Ермаков. И когда он поясняет, что "Иван Никифорович близок к природе: - как велит природа - он Довгочхун, то есть долго чихает, Иван Иванович искусственен, он Перерепенко, он, может быть, вырос сверх репы", - он окончательно подрывает доверие к тому методу, который не может избавить нас от совершенно абсурдного истолкования двух фамилий, одной - в смысле близости к природе, другой - в смысле искусственности. Так изо всего можно вывести решительно все. Классическим образцом таких толкований останется навсегда толкование пушкинского стиха Передоновым в классе на уроке словесности: "С своей волчицею голодной выходит на дорогу волк..." Постойте, это надо хорошенько понять. Тут аллегория скрывается. Волки попарно ходят. Волк с волчицею голодной: волк сытый, а она голодная. Жена всегда после мужа должна есть, жена во всем должна подчиняться мужу". Психологических оснований для такого толкования есть ровно столько же, сколько и у толкований Ермакова. Но небрежность к анализу формы составляет почти всеобщий недостаток всех психоаналитических исследований, и мы знаем только одно исследование, близкое к совершенству в этом отношении: это исследование - "Остроумие" Фрейда, которое тоже исходит из сближения остроты со сновидением. Это исследование, к сожалению, стоит только на грани психологии искусства, потому что сами по себе комический юмор и остроумие, в сущности говоря, принадлежат скорей к общей психологии, чем к специальной психологии искусства. Однако произведение это может считаться классическим образцом всякого аналитического исследования. Фрейд исходит из чрезвычайно тщательного анализа техники остроумия и уже от этой техники, то есть от формы, восходит к соответствующей этой остроте безличной психологии, при этом он отмечает, что при всем сходстве острота для психолога коренным образом отличается от сновидения. "Важнейшее отличие заключается в их социальном соотношении. Сновидение является совершенно асоциальным душевным продуктом; оно не может ничего сказать другому человеку... Острота является, наоборот, самым социальным из всех душевных механизмов, направленных на получение удовольствия". Этот тонкий точный анализ позволяет Фрейду не валить в одну кучу все решительно произведения искусства, но даже для таких трех близко стоящих форм, как остроумие, комизм и юмор, указать три совершенно разных источника удовольствия. Единственной погрешностью самого Фрейда является попытка толковать сновидения вымышленные, которые видят герои литературного произведения как действительные. В этом сказывается тот же наивный подход к произведению искусства, который обнаруживает исследователь, когда по "Скупому рыцарю" хочет изучить действительную скупость.

Так, практическое применение психоаналитического метода ищет еще своего осуществления, и мы можем только сказать, что оно должно реализовать на деле и в практике те громадные теоретические ценности, которые заложены в самой теории. Эти ценности в общем сводятся к одному: к привлечению бессознательного, к расширению сферы исследования, к указанию на то, как бессознательное в искусстве становится социальным.

Нам придется еще иметь дело с положительными сторонами психоанализа при попытке наметить систему воззрений, которые должны лечь в основу психологии искусства. Однако практическое применение сможет принести какую-либо реальную пользу только в том случае, если оно откажется от некоторых основных и первородных грехов самой теории, если наряду с бессознательным оно станет учитывать и сознание не как чисто пассивный, но и как самостоятельно активный фактор, если оно сумеет разъяснить действие художественной формы, разглядевши в ней не только фасад, но и важнейший механизм искусства; если, наконец, отказавшись от пансексуализма и инфантильности, оно сможет внести в круг своего исследования всю человеческую жизнь, а не только ее первичные и схематические конфликты.

И, наконец, последнее: если оно сможет дать правильное, социально-психологическое истолкование и символике искусства и его историческому развитию и поймет, что искусство никогда не может быть объяснено до конца из малого круга личной жизни, но непременно требует объяснения из большого круга жизни социальной.

Искусство как бессознательное есть только проблема; искусство как социальное разрешение бессознательного - вот ее наиболее вероятный ответ.

*Выготский Л.С. Психология искусства. - М., 1986, с.91-110.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor1.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor3.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### В.В. ИВАНОВ

### БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ, ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ АСИММЕТРИЯ, ЯЗЫК И ТВОРЧЕСТВО

Начну с истории болезни. Во время лечения шизофрении односторонними электросудорожными шоками, которое проводилось в Ленинграде группой, руководимой Л.Я. Балановым, мне пришлось летом 1979 года наблюдать такой случай. Молодая девушка, одаренная художница, не выходит месяцами из тяжелейшего бреда. В него вплетено столько разнообразных символов, что один из психиатров, знакомившийся вместе со мной с историей ее болезни, жаловался на почти полную невозможность выделения основного ядра в этом потоке ассоциаций. После правостороннего шока, когда поведением больной управляло в основном левое (доминантное по речи) полушарие, она, отвечая на вопросы, стала четко описывать мучащий ее комплекс сексуальной вины перед своей матерью (ей чудится, что она потеряла невинность, хотя по данным медицинского обследования, она - девушка). До описываемого шока, при шоках с противоположной стороны, девушка (чьим поведением в короткие промежутки после левостороннего шока управляло преимущественно правое полушарие, ведающее образным восприятием) сделала несколько хороших рисунков. После же правостороннего шока в ответ на просьбу нарисовать что-нибудь девушка изобразила нечто, что я не мог бы истолковать сразу же, если бы не занимался раньше сексуальной символикой наскальных рисунков пещер Верхнего палеолита (замечу, что эти рисунки на протяжении длительного периода истории Homo sapiens характеризовались схематизацией и установкой на деталь, поданную как бы "крупным планом", которая типична для левого полушария, видимо, игравшего особую роль в разных видах знаковой деятельности после победы звукового языка как главного средства общения). Психиатры, не имевшие культурно-антропологической подготовки, не поняли изображения и стали расспрашивать больную. Она им пояснила: "Это - мои половые органы". В течение нескольких десятков минут после правостороннего шока левое полушарие больной сосредоточенно занималось самоанализом, результаты которого мы наблюдали и в ее словесных объяснениях и в таких символических рисунках. Затем с увеличением активации правого полушария снова стал проявляться комплекс вины уже в достаточно трансформированных формах бреда, которые новому наблюдателю могли бы опять показаться загадочными. Рисуя, больная приговаривала: "Бумага, прости меня! Карандаш, прости меня! И фон, прости меня!" и падала на колени (отбитые от того, что она постоянно бухалась на них). Завершая рассказ об этой больной, добавлю, что у нее же среди схематизированных рисунков был и рисунок руки с тем значением символа бога, который характерен для первобытного искусства и искусства шизофреников. Подчеркну, что метаязыковые операции весьма характерны для первого часа после правостороннего шока, когда левое полушарие демонстрирует все свои возможности, относящиеся к языку, в том числе и к его метаязыковому употреблению, при котором язык, оборачиваясь на самое себя, служит средством для собственного исследования. Язык может использоваться для уяснения самим человеком себе не только языковой деятельности (в норме по отношению к родному языку бессознательной), но и для осознания других сторон поведения, без вербализации остающихся неосознанными.

Перейду сразу к формулировке предлагаемой гипотезы. Несколько авторов в разных странах, занимающихся функциональной асимметрией мозга, независимо друг от друга пришли к допущению, что бессознательное связано прежде всего с правым полушарием, в норме немым. В частности, многими обращено внимание на возможность участия именно правого полушария в формировании сновидений (в этом смысле лечение депрессии посредством депривации сна в фазе REM сходно с лечением депрессии правосторонним шоком). Позволю себе добавить к этому допущению еще одно: осознанное понимание сферы пола, характерное для взрослого, относится к доминантному по речи (левому) полушарию (и к управляемым им подкорковым областям). Пенфилду при стимуляции электродами определенных зон правого полушария во время операций на мозге удавалось вызывать различные бессознательные воспоминания, но они никогда не относились к сексуальной сфере. Правое полушарие - неречевое (в известных отношениях "доречевое") хранилище зрительных образов, но образов уже трансформированных или инфантильных и не содержащих в себе обычно их явной "взрослой" сексуальной интерпретации (даже в тех случаях, котла она весьма вероятна). Целесообразно исходить из противопоставления речевого полушария, к которому относятся и осознаваемые через слово области половой жизни взрослого, и полушария неречевого, которое по характеру своей сексуальности может быть инфантильным и отражать доречевой (неосознанный) период развития сексуальности. Период словесного обучения сексу (в норме весьма длительный) следует за периодом, когда ребенок обучается родному языку. Это представляется возможным показать на таких предельных случаях, как "волчьи" дети (типа Маугли), не только не владеющие языком, но и оказывающиеся "сексуально необученными" и потому неспособными к половой жизни, и как слепоглухонемые, которые при отсутствии особого общения долгое время (уже после совершеннолетия) остаются на весьма инфантильной стадии развития сексуальности. Вместе с тем в норме неречевое правое полушарие может быть источником образов, основанных на инфантильной и трансформированной (и сублимированной) сексуальности. Оно связано с образным творчеством и с любовью как творчеством и источником творчества (достаточно напомнить хотя бы круг образов, лежащих в основе вступительных строф к "Витязю в барсовой шкуре" и близких к ним представлений в других произведениях средневековой литературы). Правое полушарие отвечает за образность пушкинского "Я помню чудное мгновенье", но не за известный левополушарный авторский прозаический комментарий к биографическому эпизоду, отраженному в этом стихотворении. Личная драма Блока, как и соотношение между разными жанрами стихов (возвышенных, обращенных к Софии, и непристойных) Владимира Соловьева, подлинники которых, как и писем, продиктованных им самому себе от имени Софии, написаны разными почерками, возможно, разными руками, и это может объясняться тем же отличием образного (инфантильного или сублимированного надсексуального) содержания эмоций правого полушария и вербализуемой (в том числе в цинических или эротических высказываниях) половой активности левого полушария и контролируемых им подкорковых областей. Любовь и творчество в норме, как и бред (типа того случая комплекса вины, с которого я начал), в патологии могут быть соотнесены именно с правым полушарием, а осознаваемый разумом секс - с левым. Левое и правое полушария противопоставлены и как системы управления, с одной стороны, положительными эмоциями (вплоть до эйфории), с другой стороны, депрессией (чем объясняется возможность ее лечения депривацией сна или правосторонним шоком) и тенденцией к саморазрушению. В этом смысле значительную опасность может представить неконтролируемое следование друг за другом правых и двусторонних шоков, что можно подтвердить некоторыми примерами из американской клинической практики минувших десятилетий.

В гипотетической форме можно было бы предположить, что самоубийство (или близкие к этому формы поведения, например, провоцирующие дуэль у русских поэтов XIX в.) и фрейдовский "институт смерти", на роль которого должное внимание было обращено лишь в недавнее время, можно связать с правым полушарием (самоубийство - предельный случай, который с этой точки зрения можно описать как убийство правым полушарием левого). Тогда не только различение "Я" (соотносимого с левым полушарием), **"Сверх-я"** и **"Оно"** (соотносимо с правым полушарием), но и противопоставление **Эроса** (левополушарного) и **Танатоса** (правополушарного) у позднего Фрейда можно было бы истолковать (в духе его раннего опыта "Психологии для неврологов") с точки зрения функциональной асимметрии полушарий.

Для психоанализа характерна ориентированность на слово, доведенная до предела в школе Лакана, но заложенная уже во фрейдовском анализе оговорок и игры слов в каламбурных остротах. Если речевая деятельность левополушарна, то естественно, что при речевом осмыслении (вербализации) бессознательного на первый план и выдвигаются словесно осознанные сексуальные влечения как таковые. Но остаются нерешенными вопросы взаимодействия двух полушарий и тех нижних уровней организации мозга, которые с ними связаны. Вопрос первый: мы знаем, что субдоминантное (правое) полушарие пользуется зрительными жестовыми образами, во многом запечатленными (посредством импринтирования) еще с раннего детства (когда дифференциация функций полушарий только начинается). Остается выяснить поставленный еще в письмах Фрейда Флиссу вопрос о том, как рано могут датироваться первые словесные, еще не понимаемые до конца, впечатления. Каким образом ранние несловесные впечатления могут быть переведены на словесный язык? Возможно, что переводу способствует запись и первых услышанных слов и других рано воспринятых образов в каждом из полушарий еще до закрепления латерализации. Но и позднее подобный перевод с языка неречевых образов на естественный язык необходим и для психоаналитического сеанса. Напрашивается глубокая аналогия с гипнозом, при котором, по-видимому, осуществляется отключение левого полушария и более или менее изолированное функционирование правого (напоминающее левосторонний шок). Следует выяснить, не навязывается ли сексуальная интерпретация символики правого полушария при ее вебрализации левым, для которого характерна установка на осознанный секс.

Возникает аналогичный вопрос: как субдоминантное (правое) полушарие использует словесные символы, типичные для доминантного (левого)? Еще Джексон, открывший первым более 100 лет назад протипоставление функций двух полушарий, отмечал, что афатики сохраняют способность ругаться. Более того, снятие цензуры левого полушария, управляющего "официальными" нормами речевого поведения, способствует более свободному употреблению ругательств. Но нецензурируемая ("неофициальная" в терминах М.М. Бахтина) речь правого полушария обычно не относится к сексуальной сфере как таковой. Правое полушарие использует соответствующие слова не в прямом, а в образном употреблении, соответствующем той карнавальной правополушарной образности "гротескного тела", которая по отношению к площадному языку толпы изучена тем же М.М. Бахтиным. В этом плане особый интерес представляет роль слова для осознания всего макрокосма через соответствия с человеческим телом у догонов. Употребление этих же слов только в прямом смысле характерно для некоторых особых форм сексуального поведения (например, у гомосексуалистов), где вероятно участие левополушарных механизмов (эротическая роль, в частности, как вид извращенности). Более нормальным (в фольклоре некоторых народов обязательным) является использование таких слов в двух смыслах, напоминающее описанный Фрейдом механизм каламбура.

Правое полушарие в норме (когда осуществляется цензура левого полушария) - бессловесно, и именно в этом лежат истоки его творческого потенциала. Крупнейший лингвист Роман Якобсон обратил внимание на особенности мышления Эйнштейна, которое опиралось не на слово, а на бессловесные образы, бесспорно правополушарные. Особый интерес представляет то, что уже в зрелом возрасте Эйнштейн хотел найти такие музыкальные и цветовые образы (явно относящиеся по самому своему характеру к сфере правого полушария), которые бы соответствовали его физическим и геометрическим идеям; по свидетельству Л.С. Термина, соответствующие работы в его студии в Нью-Йорке велись Эйнштейном вместе с Бьют, позднее получившей известность как кинорежиссер. Интересно обратить внимание и на особенности речевого развития (или точнее, раннего недоразвития) Эйнштейна. Еще в 9 лет Эйнштейн пользовался словами детского языка, позднее он испытывал затруднения при обучении чтению. Ретроспективно сам Эйнштейн видел в своем замедленном речевом развитии одну из причин, облегчивших открытие им основ теории относительности: он говорил, что понял по-новому пространство и время именно благодаря тому, что научился употреблять слова "Raum" и "Zeit" только в таком возрасте, когда другие молодые люди давно уже их говорят, как правило, не задумываясь об их значении, полученном в готовом виде при обучении языку. В качестве проблемы для психологической и биографической истории лингвистики XX в. следует отметить и вероятную связь раннего заболевания Н.С. Трубецкого, приведшего к афазии и аграфии с последующим депрессивным состоянием (указывающим на преобладание правого полушария), с геометрической ориентированностью позднее им предложенных классификационных типов фонологических систем (показательны и его продолжавшиеся занятия музыковедением).

Цензура левого полушария в некоторых случаях должна быть снята (заторможена) для усиления или хотя бы для обеспечения творческой образной деятельности. С этим связано четкое отрицательное отношение к психоанализу крупных художников слова. Всем известны часто повторяющиеся нападки Набокова на венскую школу. Стоило бы посвятить особый психоаналитический этюд выяснению причин этой враждебности автора "Лолиты" (фрейдисткое истолкование которой естественно напрашивается) к Фрейду. Позволю себе привести один пример из собственных воспоминаний. Как-то я спросил А.А. Ахматову, почему она так враждебна к психоанализу. На это она мне ответила, что если бы она прошла курс психоанализа, искусство для нее было бы невозможно. Я поддерживал ее мысль, сославшись на два письма Рильке, написанных 24 января 1912 г. В это время подруга Ницше, Рильке и Фрейда Лу Андреас-Заломе уговаривала поэта пройти курс психоанализа; он же ей ответил, что это было бы возможном только в случае, если бы он больше ничего не писал. Выслушав мой пересказ письма Рильке, Ахматова заметила: "Ну, вот видите, значит, я не ошиблась. Со мной это иногда бывает".

Конфликт между стереотипной психоаналитической терапией и поэтическим творчеством лежит в основе фабулы цикла повестей и рассказов Сэлинджера о поэте Симуре. Его герой, пройдя по настоянию своих свойственников-мещан курс психоанализа, кончает жизнь самоубийством. После того, как творческая образная функция правого полушария заторможена из-за включения психоаналитической вербализации, среди разных функций этого полушария побеждает депрессивная - деструктивная. В замысле Сэлинджера отчетливо противопоставлена психоаналитическая клиническая практика в ее вульгаризованном виде и поэтическое творчество, к представителям которых Сэлинджер склонен отнести Фрейда, но не его эпигонов. Любопытно, что в одном из писем к своей невесте сам Фрейд писал, что он надеется в науке достичь того, чего ему не удалось в поэтических опытах (сходно о себе говорил и Эйнштейн, считавший, что свое безграничное воображение он полностью мог использовать в физике, а не в искусстве). Отмеченное Эриком Эриксоном "зрительное любопытство" Фрейда, позволявшее основателю психоанализа проникнуть в сны и воспоминания своих пациентов еще до введения окончательных словесных формулировок, бесспорно говорит о наличии в интуиции самого Фрейда этой правополушарной составляющей (для ее исследования представляет интерес и самонаблюдение Фрейда в письме Флиссу о его "обеих левых руках"). Этой интуиции не хватало многим его последователям (разумеется, особняком стоит Юнг, много сделавший для глубинного понимания зрительных архетипов при всей спорности, а зачастую и фантастичности предложенных им словесных толкований). Наибольшие достижения Фрейда (в изучении сновидений и остроумия) связаны именно с проявлением этой его интуиции. Мне кажется, что художественная интуиция Фрейда сказывается и в таких его суждениях об искусстве, как приводимое в воспоминаниях Рейка замечание об излишнем увлечении Достоевского патологическими случаями.

Среди примеров, иллюстрирующих взаимодополнительность (в смысле Бора) психоаналитической вербализации и творческой образной переработки цензурируемых левым полушарием (как представителем социума в мозге) комплексов, приведу биографическую предысторию "Степного волка" Германа Гессе. Напомню последовательность основных фактов. Гессе, несколько лет страдавший тяжелейшей депрессией, сразу после окончания первой войны начал проходить курс психоанализа. Его жизненная ситуация все отягощалась, облегчение не наступало, невроз усиливался. В трагической и художественно выкристаллизовавшейся форме этот круг депрессивных переживаний выражен у Гессе в позднее опубликованном стихотворении "Степной волк". Но только художественная сублимация в замечательном одноименном романе принесла Гессе освобождение от страданий. Тогда и возникает тот просветленный взгляд на мир, который присущ позднему Гессе. Творчество оказалось завершением процесса лечения, начатого психоанализом. Отчетливое построение всего произведения как описания проведенных автором над самим собой опытов вербализации прошлого, частично сходных с психоаналитическими, лежит в основе книги Зощенко "Перед восходом солнца". По написании ее Зощенко в 1943 г. в моем присутствии говорил, что ему удалось избавиться от тоски, всю жизнь его мучавшей; он хотел с помощью книги сделать этот метод общедоступным.

Возвращаясь от художественной литературы к науке, в заключение приведу слова одного крупного физика, познакомившегося с проблематикой функциональной асимметрии. По его выражению, суть состоит в достижении совершенной гармонии правого и левого. Как мне думается, это и есть современная форма той мысли Э. Сепира о нормальном функционировании бессознательного.

*Иванов В.В. Бессознательное, функциональная асимметрия, язык и творчество.  
Бессознательное. Сборник. - Новочеркасск, 1994, с.168-173.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor2.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor4.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Е.М. МЕЛЕТИНСКИЙ

### АНАЛИТИЧЕСКАЯ ПСИХОЛОГИЯ И ПРОБЛЕМА ПРОИСХОЖДЕНИЯ АРХЕТИПИЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ

Давно замечено, что сюжеты, мотивы, поэтические образы и символы часто повторяются в фольклоре и литературе. И чем древнее или архаичнее это словесное творчество, тем повторение чаще. Впрочем, традиционные сюжеты, взятые из давно сложившегося арсенала поэтического воображения, абсолютно господствуют в литературе Запада вплоть до начала XVIII века, а в литературе Востока до еще более поздних времен. Большинство традиционных сюжетов восходит на Западе к библейским и античным мифам, а на Востоке - к буддийским, индуистским и т.п. Но за этими конкретными традициями, отчасти связанными с высшими религиями, стоит огромный массив архаических мифов буквально всех стран, весьма однородных и сходных между собой.

В XVIII-XIX вв. литература демифологизировалась, а в науке возобладало позитивистское представление о мифах как только плодах незрелой мысли, неумелых, ложных обобщениях и пережитках первобытных институтов. Исключение составляли романтическая философия (прежде всего Шеллинг) и романтическая литература, которая если и прибегала к мифоподобным сюжетам, то не традиционным, а собственного изобретения (особенно Гофман).

Но с конца XIX века началась "ремифологизация". Ее пионерами были в теории Ф. Ницше, а в плане практики - Р. Вагнер. Этнология XX века, начиная с Б. Малиновского, Ф. Боаса, Дж. Фрезера и учеников последнего - так называемой "Кембриджской школы", показала фундаментальную роль мифа и ритуала в жизни архаического общества и генезисе социальных институтов. Восходящая к Ницше "философия жизни" (особенно подчеркнем роль Анри Бергсона) проложила путь к восприятию мифа не как полузабытого эпизода предыстории культуры, а как вечной вневременной живой сущности культуры. Глубокое понимание мифа как важнейшей "символической" формы человеческой деятельности с ее особой спецификой проявил неокантианец марбургской школы Эрнст Кассирер. В отличие от представителя французской социологической школы Л. Леви-Брюля, подчеркивающего иррациональный прелогизм мифа на основе механизма **"партиципаций"**, Кассирер выявил и рациональные элементы мифа. Лидер структурной антропологии Клод Леви-Стросс описал мифологию в качестве интеллектуального и достаточно плодотворного мышления, но своеобразного и весьма громоздкого, с использованием механизма **"медиации"** и **"бриколажа"**, т.е. как бы решение интеллектуальных задач - рикошетом.

Отзвуки архаических схем, мифоподобные элементы если и встречаются в литературе второй половины XIX в., то в завуалированной форме, бессознательно. Зато в литературе XX века появляется настоящий поток "ремифологизации", захватывающий поэзию (Йетс, Паунд и др.), драму (Ануй, Клодель, Кокто, Жироду, О'Нил и др.) и роман (Т. Манн, Дж. Джойс, Г. Брох, Дж. Апдайк, Дж. Лоуренс, А. Карпентьер, А. Астуриас, Х.М. Аргедас, Г.Г. Маркес, К. Ясин, М. Булгаков). В странах "третьего мира" при этом используются отчасти сохранившиеся местные фольклорно-мифологические традиции, а в европейской литературе имеет место манипулирование традиционными мифами и древними сюжетами с оглядкой на современную науку и философию. Мифы при этом привлекаются ценой некоторой иронии для выражения именно вечных начал человеческой психики и для описания ее современных бед, как, например, "отчуждение" и социальное одиночество - бед, совершенно немыслимых в архаических обществах. С указанным потоком мифологизации в литературе корреспондирует ритуально-мифологическая школа в литературоведении (М. Бодкин, Н. Фрай и др.), рассматривающая мифологические системы не как источник, к как сущность литературного произведения. Теоретической предпосылкой подобного понимания традиционных сюжетов мифологии и их применения к индивидуалистической психике человека XX века, кроме указанных выше философских и этнологических концепций, является психоанализ как в первичной фрейдистской редакции, так и в юнгианской.

Как известно, З. Фрейд усматривал в мифических сюжетах буквальное или аллегорическое выражение откровенных сексуальных влечений, якобы направленных на родителя противоположного пола и впоследствии вытесненных в подсознание, порой порождающих болезненные "комплексы", и завуалированных в сюжетах сказки и последующей литературы.

К.-Г. Юнг индивидуальным "комплексам" З. Фрейда удачно противопоставил коллективно-бессознательные "архетипы", непосредственной реализацией которых К.-Г. Юнг и его последователи (К. Кереньи, Дж. Кемпбелл, Э. Нойман и многие другие) считали мифологию народов мира и ее отголоски в литературе. Понятие коллективно-бессознательного К.-Г. Юнг отчасти заимствовал у французской социологической школы ("Коллективные представления" Э. Дюркгейма и Л. Леви-Брюля). Под архетипом Юнг понимал в основном (определения в разных местах его книг сильно колеблются) структурные схемы, структурные предпосылки образов, существующих в сфере коллективно-бессознательного и, возможно, "биологически" наследуемых, как концентрированное выражение психической энергии, актуализированной объектом. Юнг подчеркивает метафорический, или символический, а не аллегорический, как у Фрейда, характер архетипов.

В качестве важнейших архетипов Юнг выделяет архетипы **"Матери"**, **"Дитяти"**, **"Тени"**, **"Анимуса"**, **"Анимы"**, **"Мудрого старика"** и **"Мудрой старухи"**. **"Мать"** выражает вечную и бессмертную бессознательную стихию. **"Дитя"** символизирует и начало пробуждения индивидуального сознания из стихий коллективно-бессознательного, и связь с изначальной бессознательной недифференцированностью, и "антиципацию" смерти и нового рождения. **"Тень"** - оставшуюся за порогом сознания бессознательную часть личности, которая может выглядеть как демонический двойник; **"Анима"** для мужчины и **"Анимус"** для женщины воплощают бессознательное начало личности, выраженное в образе противоположного пола, а **"Мудрый старик"** и **"Мудрая старуха"** - высший духовный синтез, гармонизирующий в старости сознательную и бессознательную сферы души. Юнговские архетипы представляют собой преимущественно образы, персонажи, в лучшем случае - роли, в гораздо меньшей мере - сюжеты, и, что особенно важно, все эти архетипы выражают главным образом ступени того, что Юнг называет процессом "индивидуации", постепенного выделения индивидуального сознания из коллективно-бессознательного, изменения соотношения сознательного и бессознательного в человеческой личности до их окончательной гармонизации в конце жизни. Таким образом, коллективно-бессознательное практически противостоит индивидуально-сознательному, и мы с самого начала имеем дело с сугубо индивидуальной сферой психики, которая вырывается из тенет коллективно-бессознательного. И эта ситуация нисколько не меняется от первобытности до наших дней.

Таким образом, в плане исторической психологии имеет место совмещение модернизации по отношению к архаической культуре и архаизации по отношению к современному индивидуалистическому сознанию. Кроме того, по Юнгу архетипы описывают бессознательные душевные события в образах внешнего мира. С этим можно согласиться, но практически получается, что мифология полностью совпадает с психологией, а эта мифологизированная психология есть только самоописание души, пробуждающейся к индивидуальному сознательному существованию, есть только история взаимоотношения бессознательного и сознательного начал личности, процесса их постепенной гармонизации на протяжении человеческой жизни, переход от обращения вовне **"Персоны" ("Маски")** к высшей **"Самости"** личности. Окружающий мир при этом только поставляет некоторые реалии для метафорического выражения душевных состояний. Творение мира в мифах трактуется юнгианцами (например, Э. Нойманом) как история рождения "я", постепенная эмансипация человека (**Творение Света** только в смысле света **Сознания**). Также и героическая борьба в мифе с драконами и т.д. интерпретируется как отделение сознательного **"Я"** от **"Бессознательного"**.

Думается, что взаимоотношение внутреннего мира человека и окружающей его природной и социальной среды - не в меньшей мере предмет мифологического воображения, чем соотношение бессознательного и сознательного в душе, что внешний мир - не только материал для описания внутренних конфликтов, и что жизненный путь человека отражается в мифах и сказках в плане соотношения личности и социума, личности и космоса не в меньшей мере, чем в плане конфронтации-гармонизации сознательного и бессознательного.

Если мы обратимся к архаической культуре и древней мифологии, то прежде всего столкнемся с тем, что первобытный человек, взаимодействуя с социальной и природной средой, не выделял себя из природной среды; поэтому природа часто мыслилась в человеческих формах, космос представлялся великаном, небесные светила - богами или героями, человеческое общество описывалось в природных терминах (сравни анимизмы, тотемизмы и тотемические классификации).

Очень долго человек никак не выделял себя как личность из социума. И в этом смысле мифический герой предперсонален. Во множестве мифов различные сферы природы или конкретные участки ее (леса, реки) олицетворяются духами-хозяевами, а социум, т.е. человеческую общину, субъективно отождествляемую со своим родом-племенем, представляют древнейшие мифологические персонажи, сочетающие черты первопредков, первоначально тотемических, т.е. неотделимых от "природы", - демиургов - культурных героев.

Эти существа мало соотносятся с индивидуальным самосознанием "я" и моделируют человеческое начало в целом. Другое дело, что человечество часто при этом совпадает со своим племенем, а чужие племена порой сливаются с "нелюдьми", с враждебной частью природы. Рядом с "культурным героем" часто в качестве его брата-близнеца или даже его собственной "второй натуры", иной ипостаси, выступает мифологический плут-трикстер с чертами шута. Трикстер или неудачно подражает деяниям культурного героя в делах создания элементов Космоса, введения обычаев и культурных навыков либо нарочно порождает "дурные" элементы природы и культуры, например, гористый рельеф, злых зверей, враждебные племена ("не-людей"), саму смерть. Кроме того, трикстер способен на всевозможные проделки ради утоления собственной жадности и в ущерб другим членам общины. Такая "индивидуалистическая" направленность его деятельности часто ему не удается и во всяком случае решительно осуждается. Культурный герой - прообраз положительного героя, а трикстер - прообраз антигероя. "Культурные герои" являются историческими предшественниками и образов богов, и образов эпических богатырей. От трикстеров тянется нить к хитрецам сказок о животных и к персонажам плутовских романов.

Выше указывалось на первоначальную связь первопредков-демиургов культурных героев с тотемизмом. Отсюда - звериные их имена, например, Ворон, Норка, Койот, Кролик (у индейцев Северной Америки) или Хамелеон, Паук, Антилопа, Муравей, Дикообраз (у многих народов Африки) и т.п. Яркий пример враждующих близнецов - культурного героя и трикстера - находим в меланезийском фольклоре: То Кабинана и То Карвуву. При этом оба уже внешне антропоморфны. Также уже антропоморфен и герой полинезийского фольклора - Мауи. Последний, как и, например, Ворон, Норка, Койот в Северной Америке, сочетает в себе черты и культурного героя, и трикстера.

Если тотемическая зооантропоморфная природа некоторых культурных героев затемняет дифференциацию культуры (социума) и природы, то знаменитый древнегреческий Прометей отчетливо противостоит богам именно как защитник человечества. Его брат - Эпиметей, принявший Пандору с ее злыми дарами, есть вариант "негативного" культурного героя (трикстера).

Культурные герои богатырского типа, наподобие греческих Геракла, Тесея, Ясона или скандинавского бога Тора, некоторых персонажей героического эпоса, например, в эпопеях тюрко-монгольских народов Сибири, индийской "Рамаяне", тибето-монгольской "Гесэриаде", англо-саксонском "Беовульфе", русских былинах, представляют силы Космоса, борющиеся против демонических, хтонических "чудовищ" Хаоса, угрожающих мирному существованию людей. Эти герои, при всей своей "сверхчеловечности", тоже в основном пре-персональны и олицетворяют коллективное начало природно- и социально-упорядоченного Космоса.

Совершенно очевидно, что магистральной темой мифа, фундаментальным архетипом является "творение" элементов природы и культуры обожествленными предками, которые элементы или магически порождают, или даже "биологически", как родители детей. Демиурги изготовляют их, как ремесленники. Культурные герои добывают их, иногда похищают у первоначальных ("природных") хранителей. И речь идет о создании внешнего мира, а не только о пробуждении индивидуального самосознания.

Специфика мифа заключается и в том, что в виде рассказа о происхождении элементов мироздания и социума дается описание некоей модели мира. Происхождение мира дополняется его упорядочением, победой Космоса над Хаосом, и этот Космос - не аллегория индивидуации, а Хаос - не аллегория коллективно-бессознательного.

Упорядочение мира выражается также в борьбе сил Космоса против демонических сил Хаоса - чудовищ и т.п., эта борьба описывается в героических мифах и является тоже важнейшим архетипом. Кроме мифов творения и продолжающих их героических мифов, имеются мифы эсхатологические - о конце мира, о временной или окончательной победе Хаоса над Космосом, т.е. мифы творения "наизнанку", а также мифы календарные о периодическом обновлении природы и обновляющих ее богах и героях, причем обновление происходит через **Смерть**, **Хаос** и новое **Творение** в виде возрождения (**Воскресения**). Сюда же примыкает и мифологическая тема, тоже архетипическая, стоящая на грани "природы" и социума, - тема смены поколений, замены старого царя, жреца, колдуна, вождя молодым (сравни теогонии о смене поколений богов). Эта смена часто описывается как борьба Хаоса (старшее поколение) с Космосом (младшее поколение) и как успешное прохождение молодым героем "посвящения" в зрелость, т.е. инициации. При этом инициационные испытания сливаются с попытками старого вождя-отца или брата матери героя извести молодого претендента на власть. Зрелость героя также обычно проявляется в некоем гиперэротизме и в том, что герой вступает в любовные отношения с женой старого вождя, которая может оказаться даже его собственной матерью. Однако это не следует трактовать в фрейдистском духе как выражение инфантильной эротики в адрес матери и сексуального соперничества с отцом.

Примеров разработки темы смены поколений бесчисленное множество. Упомянем только два: первый - тлинкитсткий миф о борьбе молодого Ворона, будущего культурного героя, со старым вороном, его дядей. Рассказ включает инцест с женой дяди, попытки старого Ворона извести героя разными способами, вплоть до насылания потопа, т.е. водяного Хаоса. Второй пример - известный греческий миф об Эдипе, который до сих пор нещадно эксплуатируют психоаналитики.

Как сказано, в теме смены поколений отражается первобытный обряд инициации, посвящения по достижении половой зрелости в полноправные члены племени. Несомненно, что архетипические мотивы инициации встречаются и в других, упомянутых выше, героических и календарных мифах. Но инициация в мифе - акт социальный, переход из одной социальной группы в другую, акт, который можно рассматривать как своеобразную "космизацию" личности героя, покидающего аморфное сообщество женщин и детей; отсюда и естественное сближение с мифами творения. Но это не только символика пробуждения индивидуального сознания, но и символика приобщения к социуму. Что касается инцеста (запрещенной кровосмесительной эротической связи), то он в ряде сюжетов сигнализирует о зрелости и готовности героя к инициации, способности успешно ее пройти, причем речь может идти и об инициации высшего уровня - посвящении в вожди.

Но за исключением подобных случаев мифы не одобряют инцест. Так, в мифах о детях Ворона у каряков и ительменов (выше упоминался миф о Вороне у индейцев-тлинкитов) сын ворона Эмемкут женится дважды: один раз неудачно, а второй раз - удачно. Первый, неудавшийся брак - это либо брак с "бесполезным" существом, либо неправильный инцестуальный брак с родной сестрой Инианавут (Синаневт); второй удачный брак - с мифологическим существом, дающим хорошую погоду и удачную охоту. Прибавим, что популярный мифологический, а затем и сказочный архетипический сюжет женитьбы на чудесной жене, сбросившей временно звериную (тотемную) оболочку, при всей фантастичности, утверждает экзогамный брак с женщиной из другого рода (с другим тотемом). Эти и подобные им мифы не всегда подходят под психоаналитическое истолкование и, являясь социогенными, выражают процесс социогенеза общества за счет запрещения внутриродовых инцестуальных браков. Таков двойной аспект архетипа инцеста.

Следовательно, мифы и архетипические сюжеты не только имеют корни в коллективно-бессознательном, но обращены на Космос и социум, они бессознательно социальны и сознательно космичны в силу сближения и отождествления социума и Космоса; мифические герои пре-персональны, моделируют социум.

Персонализация и элементы того, что Юнг называет индивидуацией, появляются на постмифологической ступени развития словесного искусства.

Далее обратим внимание на исключительность героя в героических мифах и в героическом эпосе. Эта исключительность антиципирована в чудесном рождении героя, в происхождении его от богов, зверей (реликт тотемизма), от инцестуальной связи брата и сестры (аналог первых людей), в непорочном зачатии или чудесном рождении у престарелых и прежде бездетных родителей, или от вкушения плода, или вследствие волшебства и т.д. Чудесное рождение дополняется героическим детством, во время которого герой-ребенок проявляет недюжинную силу, убивает чудовищ, мстит за отца и т.д. или, наоборот, временно проявляет крайнюю пассивность, медленно развивается (сравни юнговский архетип **"Дитя"**).

В героическом мифе архетипический характер только намечается. В героическом эпосе он окончательно формируется как характер смелый, решительный, гордый, неистовый, строптивый, склонный к переоценке своих сил. Вспомним "гнев" Ахилла, "неистовое сердце" Гильгамеша, буйство и чрезмерную гордыню библейского Самсона, наказанных за гордыню богоборцев Амирана, Абрскила, Артавазда, строптивого Илью Муромца, "храброго" Ролана в его противопоставлении "разумному" Оливеру и т.д. Неистовость, толкающая богатырей на конфликты с властителями и богами, явно подчеркивает их индивидуальность. Неслучайно эти конфликты (например, в случае Ахилла, Сида, Ильи Муромца) гармонически и самым естественным образом разрешаются. Это происходит потому, что эпические герои продолжают олицетворять прежде всего родо-племенной коллектив; их личные чувства не в силу особой "сознательности" или "дисциплины", а совершенно стихийно и естественно совпадают с общинными эмоциями и интересами. Личная строптивость на фоне социальной гармоничности - важная специфика героико-эпического архетипа. Подчеркнем, что в эпосе социум выступает уже не в космическом, а племенном или даже государственном обличии.

И только в волшебной сказке, где мифический **Космос** уступает место не племенному государству, а семье, процесс "персонализации" проявляется ощутимым образом, несмотря на то, что сказочные персонажи гораздо пассивнее эпических (вплоть до иронического Иванушки-дурачка) и что в известном смысле за них действуют волшебные помощники. В сказке герой часто дается в соотношении со своими соперниками и завистниками, которые стремятся приписать себе его подвиги и овладеть наградой. Выяснение, кто именно истинный герой, очень важно для сказки, и в рамках ее возникает архетипический мотив "идентификации", установления авторства подвига. Для нас важно подчеркнуть, что герой противопоставляется не только хтоническим чудовищам (например, дракону, которого он должен победить, чтобы спасти царевну), но и членам своего узкого социума, например, старшим братьям или сестрам, мачехиным дочкам, царским зятьям. Сказка в отличие от мифа открывает путь для свободного сопереживания, для психологии исполнения желаний: приобретения чудесных предметов, исполняющих желания, и женитьбы на царевне - прежде всего. Сказочная царевна, с точки зрения юнгианцев, есть **"Анима"** героя, т.е. женский вариант его души (что достаточно спорно).

Пре-персональный мифический герой в известном смысле имплицитно отождествлялся с социумом, эксплицитно действовал на космическом фоне. Персонализованный сказочный герой представляет личность, действующую на социальном фоне, выраженном в семейных терминах. Важнейший архетип, порожденный сказкой, - это мнимо "низкий" герой, герой, "не подающий надежд", который затем обнаруживает свою героическую сущность, часто выраженную волшебными помощниками, торжествует над своими врагами и соперниками. Изначально низкое положение героя часто получает социальную окраску обычно в рамках семьи: сирота, младший сын, обделенный наследством и обиженный старшими братьями, младшая дочь, падчерица, гонимая злой мачехой. Социальное унижение преодолевается повышением социального статуса после испытаний, ведущих к брачному союзу с принцессой (принцем), получением "полцарства". Сам образ принцессы символизирует этот социальный сдвиг в судьбе героя, а не только его женскую ипостась (**Аниму**), как утверждают юнгианцы.

Указанный архетип отражает исторический переход от рода к семье, разложение родового уклада. При этом младший сын в силу перехода от архаического минората к патриархальному майорату и падчерица в силу того, что само появление "мачехи" есть результат нарушения родовой эндогамии, т.е. возникновения браков на женщинах за пределами "класса жен", вне своего племени, являются жертвами этого процесса. Эти архетипические мотивы, имплицитно социальные, обычно обрамляют ядро сказки, в которой реализуются более старые архетипические мотивы, унаследованные от мифа и лишь слегка трансформированные. В частности, связанные с обрядом инициации и борьбой против сил Хаоса, добыванием объектов из иного мира, женитьбой на "тотемной" жене и т.д. В бытовой сказке место волшебных сил занимает собственный ум героя и его судьба, в сказке о животных и анекдотической сказке развивается архетип трикстера, торжествующего над простаками и глупцами. В легендах о пророках и подвижниках используются архетипические мотивы мифов о культурных героях и периферийные мотивы эпоса и сказки.

В рыцарских (куртуазных) романах завершается трансформация архетипов, намеченных в сказке и эпосе. Более того, именно в куртуазном романе архетипы выступают в наиболее "очищенном" виде, очень напоминающем то, что юнгианцы искали в самых древних мифах.

По сравнению с эпическим героем, рыцарь вполне персонализирован и обходится без буйного своеволия, в нем больше цивилизованности. На старый эпический архетип героя оказывает давление новый романический идеал. Собственно рыцарское начало, которое можно соотнести с представлением об эпическом герое, приближается, отчасти, к тому, что К.-Г. Юнг называл **"Персоной"**. Это начало вступает в противоречие с глубинным, подсознательным проявлением как раз не коллективного, а индивидуального начала души. Это индивидуальное начало проявляется прежде всего в стихийном, фатальном любовном чувстве к уникальному объекту. Попытки заменить его другим объектом не удаются. Самый яркий пример: Тристан не может забыть Изольду белокурую в объятиях Изольды белорукой. Между тем это фатальное чувство социально деструктивно, оно ведет к супружеским изменам, инцесту (связь Тристана с женой дяди, сюзерена Марка, или связь Рамина в персидском романе "Гургани" с женой старшего брата и властителя Мубада, или связь Гендзи в японском романе "Мурасаки" с наложницей отца-императора и т.п. - все это преображенные мифологемы смены поколения вождей), позору племени (любовь Кайса-Меджнуна к Лейле у Низами) или просто к отвлечению от рыцарских приключений и выполнения рыцарского долга (в романах Кретьена де Труа).

В ранних рыцарских романах (например, в "Тристане и Изольде") конфликт не получает разрешения и угрожает герою гибелью. Психоаналитические критики (например, Кемпбелл) видят здесь исконную связь любви и смерти, восходящую к эротическим элементам аграрных обрядов. Эта отдаленная связь не исключается, но мало что объясняет в сюжете романа. В более развитых романах происходит гармонизация за счет куртуазной или суфийской концепции любви, т.е. любовь сама вдохновляет героя на подвиги. Этот процесс гармонизации внешнего и внутреннего, рационального и иррационального (подсознательного) осуществляется во времени и через новые испытания, которые сравнимы с тем, что Юнг называет индивидуацией. Любовный объект во всех этих романах сопоставим с юнговской **"Анима"** без натяжки в отличие от сказочных царевен. Но подсознательная стихия здесь как раз сугубо индивидуальна, а не коллективна, именно она как бы сопоставима с **"Самостью"**. Архетип инициации здесь преобразован в сложные рыцарские приключения и испытания верности как эпического, так и романтического начала. В "Персевале" Кретьена де Труа в сюжете используется архетип смены поколений. Персеваль должен заменить больного Короля-Рыбака в качестве хозяина чудесного замка Грааль, оба начала (эпическое и романическое) постепенно гармонизируются уже с точки зрения христианской любви.

Европейский рыцарский роман, используя традиционные мифы, охотно прибегает к разным традициям - христианской, античной, языческо-кельтской и т.д. Такое совмещение способствует выявлению архетипических сущностей. Такое же впечатление производит византийский роман при сравнении с более древним греческим романом эллинистического и римского времени.

Таким образом, картина оказывается более сложной по сравнению с юнгианскими представлениями, не говоря уже о фрейдистских, ибо пробуждение сугубо индивидуального сознания происходит постепенно, на протяжении определенной исторической дистанции и связано с некоторой мерой эмансипации личности. Поэтому рыцарский роман гораздо адекватнее юнговской картине, чем архаические мифы. С другой стороны, ученые, находящиеся под влиянием юнгианства (например, Кембелл в качестве автора книги "Маски бога" или упомянутая выше ритуально-мифологическая школа в литературоведении), не делают существенных различий между древней мифологией и мифологизирующим романом типа Джойса, а также авторами XX века, не прибегающими к традиционным сюжетам, но создающим свою личную мифологию, как это делает Кафка.

Между тем Джойс с помощью иронически преобразованных мифологических архетипических мотивов выражает не только пробуждение индивидуального сознания из коллективно-бессознательного, хотя мотив освобождения от социальных клише у него присутствует, но и трагедию отчуждения и покинутости индивида в XX веке. У Джойса мы находим отчетливую дисгармонию личности и социума, личности и Космоса. То же и у Кафки, но без использования традиционных мотивов. Вопреки мифологичности Джойса и квази-мифологичности Кафки, вопреки их игре архетипами достаточно очевидна противоположность смыслов в модернистском романе и в фольклорно-литературной архаике от подлинного мифа до рыцарского романа: например, в настоящих тотемических мифах и в волшебной сказке о чудесной жене - превращение в животное есть соединение со своим социумом, а в "превращении" Кафки - разрыв с семьей и полное отчуждение. В мифах, сказках и рыцарских романах герой в конечном счете удачно проходит инициацию и получает доступ к высшим социальным и космическим ценностям, а джойсовский Улисс (Блум) не может укорениться в семье и в городе, где он живет, так же как землемер К. у Кафки в романе "Замок". Герой Кафки как бы не может пройти инициацию, необходимую для вхождения в желанный социум, так и для героя "Процесса", другого знаменитого романа Кафки, остаются недоступными "врата закона". Герои Кафки в противоположность архаическим ("архетипическим") персонажам отторгнуты и от общества, и от высших небесных сил, от которых зависит их судьба.

В большинстве "мифологизирующих" произведений XX века нарушен основной пафос древнего мифа, направленный на устранение **Хаоса** и создание модели достаточно упорядоченного, целесообразного и "уютного" **Космоса**.

*Мелетинский Е.М. Аналитическая психология  
и проблема происхождения архетипических сюжетов.  
Бессознательное. Сборник. - Новочеркасск, 1994, с.159-167.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor3.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor5.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Лама АНАГАРИКА ГОВИНДА

### ИСКУССТВО И МЕДИТАЦИЯ

### Параллелизм между искусством и медитацией

Искусство и медитация - творческие состояния человеческого ума, оба питаемые одним и тем же источником, но может показаться, что они движутся в противоположных направлениях, искусство - к сфере чувственных внешних проявлений, медитация - к внутреннему постижению и интеграции форм и чувственных впечатлений. Но это различие относится только к вторичным факторам, а не к сущности (присущей природе искусства и медитации).

Медитация не есть ни чистая абстракция, ни отрицание формы, за исключением ее окончательных безграничных ступеней. Она означает совершенную концепцию ума и исключение всех несущественных черт рассматриваемого предмета, пока мы не достигнем полного осознания его путем реальности в частном аспекте или под частным углом зрения.

Искусство поступает аналогичным образом: хотя оно использует формы внешнего мира, оно пытается не подражать природе, но выявить более высокую реальность путем опускания всех случайных черт и тем самым возвышает видимую форму до значения символа, выражающего непосредственный опыт жизни.

Тот же самый опыт можно приобрести в процессе медитации. Но вместо сотворения формального, объективно существующего выражения, она оставляет субъективное впечатление, действующее таким же образом, как агент, формирующий характер помимо обогащения и рафинирования сознания медитирующего.

Наивысшую или наиболее интенсивную форму медитации, или совершенного поглощения, не имеющего особого предмета, можно охарактеризовать как достижение духовного опыта пространства, или "вакуума", в котором могут проявляться универсальные силы нашего глубочайшего центра. В этом смысле медитацию можно назвать искусством вызывания в себе творческой позиции, состояния интуитивной восприимчивости.

С другой стороны, художник, обладающий даром или путем постоянной тренировки достигший способности выражать такой интуитивный опыт, кристаллизует свое внутреннее видение в видимые, слышимые или осязаемые формы, обращая медитационный процесс в процесс материализации. Но это подразумевает, что художник сначала достиг интуитивного состояния. Это может быть обусловлено или внешним символом, или гением художника, или путем духовной тренировки. Часто все эти факторы могут действовать вместе: красота природы или впечатление от человеческого лица, или озаряющая мысль могут действовать как стимул для пробуждения спящего гения; и в результате сознательной концентрации на этом интуитивном прозрении опыт принимает определенную форму и в конечном счете материализуется в создание произведения искусства.

Таким образом, творчество искусства не движется исключительно в направлении, противоположном медитации, как могло бы показаться поверхностному наблюдателю, видящему только формальное выражение. Оно равным образом движется в направлении медитации, а именно - в состояние рожденного замысла. Искусство и медитация дополняют, проникают и творят друг друга.

Тема важности искусства и его связи с медитацией еще не исчерпывается аспектом его истоков. Столь же важно и воздействие произведения искусства, опыт, к которому оно приводит зрителя. Сам художник, возможно, не заботится о воздействии своего произведения. Для него процесс творчества - единственное, что имеет значение. Однако искусство оказывает первостепенное влияние на жизнь человечества и в качестве составной части человеческой цивилизации способно вдохновлять всех, кто открывает себя ему. Великие произведения искусства оказали более длительное воздействие на человечество, чем могущественные империи и даже древние религии, которые сохранились только в виде своих художественных творений. Многотысячелетняя древность говорит с нами языком искусства, даже если все другие языки того времени канули в забвение.

Наслаждение искусством - это акт нового творения, или скорее творения в противоположном направлении, к источнику вдохновения. Это акт поглощения, в котором мы избавляемся от своего мелкого "я" в процессе творческого переживания большего универсума и взаимосвязанности всей жизни.

"Таким образом, искусство означает постоянно возобновляемую концентрическую атаку и прорыв через эго к бесконечности, полное исчезновение ограничений благодаря беспредельности, т.е. постоянное чередование выхода во все стороны, наружу и вбирания обратно; оно означает конденсацию вселенной к фокусу микрокосмоса и установление вновь магического равновесия между душой и вселенной. Цель искусства - конденсация всех непостижимых потоков, сил и воздействий вселенной в плане человеческого понимания и опыта; это проецирование психических эмоций в бесконечное. Растворение и трансформация "я" в целое - в этом случае пустота означает полное отсутствие сопротивления - представляют собой растворение одного в других, бесстрастное приятие мира в освобожденную, т.е. безграничную душу".

Здесь искусство и религиозная жизнь встречаются в сфере сознания, в которой никакого такого разграничения не существует. Следовательно, всюду, где религия является живой силой, там она находит свое естественное выражение в искусстве; фактически она становится самим искусством, так же, как и искусство в своих наивысших достижениях становится религией. Искусство - мера жизненности религии.

Наиболее совершенное сочетание искусства и религиозной жизни в прошлом было достигнуто, когда буддийские монахи и мистики материализовали свои видения в скульптурах и изображениях, гимнах и архитектуре, философии и поэзии и несли весть новой цивилизации по всей Азии.

Согласно поучениям Будды, созерцание прекрасного освобождает нас от всех эгоистических забот; оно поднимает нас на план совершенной гармонии и счастья; оно создает предвкушение конечного избавления и тем самым вдохновляет нас стремиться к Реализации. Однако Реализация означает открытие реальности внутри нас самих и, таким образом, реальности нас самих как фокусной точки универсальных сил, которые текут через нас подобно свету солнца через фокусирующую линзу. Лучи света не задерживаются в линзе или в фокусе; они не становятся собственностью линзы. Линза служит только для их фокусировки, для их воссоединения в похожем на точку изображении солнца и, таким образом, для интеграции их могущества, вплоть до белого каления. Аналогично и человек-индивидуум служит для фокусирования качества и сил универсума, пока они не станут сознательными до степени "белого каления", и тогда осенит вспышка вдохновения или пламя просветления, и человек начинает сознавать свою универсальность или, если сказать то же самое другими словами, универсум начинает сознавать сам себя.

Истинно прекрасное есть в то же самое время истинно осмысленное (значительное, исполненное смысла), поскольку оно приводит человека в интимную связь не только с его окружающими и с миром, в котором он живет, но также и с нечто, выходящем за пределы его мимолетного существования как частного, или "отдельного", существа. Именно благодаря этому как созерцающий, так и художник вступают в духовную связь с холмами и реками, деревьями и скалами, людьми и животными, богами и демонами. Прекрасное отнюдь не исключает ужасное, как можно видеть из впечатляющих изображений ужасных сил на тибетских танках.

Созерцательные художники Востока "становились поглощенными в самих себя или в водопаде, или в ландшафте, человеческом лице в зависимости от того, что они хотели изобразить, пока не отождествлялись со своим объектом, и тогда они творили его изнутри, не заботясь ни о каких внешних формах. Внутренняя собранность казалась этим художникам более важной, чем внешняя тренировка. И, разумеется, полностью "обращенный внутрь" индивидуум стоит выше рассудка, ибо его законы живут внутри его ума... Ритм живописи Дальнего Востока не имеет рационального происхождения; это внутренний ритм, подобно ритму музыки" (Кайзерлинг).

Следовательно, искусство как проявление истинно прекрасного, т.е. внутренней истины и чистоты внутреннего видения, является величайшей творческой силой. Даже несовершенство этого нашего мира может послужить стимулом для творчества, потому что "истинную красоту может открыть только тот, кто мысленно дополняет неполное". Буддисты ценят искусство как медитационную практику, как йогу, потому что динамическая природа их философии делает большее ударение на процессе поиска совершенства, чем на самом совершенстве. "Зрелость жизни и искусства заключается в их способности к росту" (Окакуро Какудзо, "Книга о чае").

Так буддийская медитация вдохновила искусство Центральной Азии и Дальнего Востока новыми идеями, как она это сделала раньше в стране своего происхождения. Выполнение произведения искусства расценивалось само по себе как акт творческой медитации, и наслаждение искусством, созерцание художественных творений стало частью духовной тренировки, без которой никто не мог претендовать на культурность. "Последователи Дзэн стремились к прямому общению с внутренней природой вещей, рассматривая их внешние аксессуары только как помехи к ясному восприятию Истины. Именно благодаря этой любви к Абстрактному Дзэн стал предпочитать черно-белые наброски сложным цветным картинам классической буддийской школы" (Окакуро Какудзо, "Книга о чае").

Ценность произведения искусства определяется не его предметом, а скорее вдохновившим его импульсом, спонтанностью внутреннего опыта, с которым оно было создано и которое оно вызывает и воспроизводит в зрителе. Однако способность откликаться на внутренний смысл таких произведений искусства необходимо культивировать точно в такой же мере, как и способность творить их. Как художник должен овладеть материалом и инструментами, с помощью которых он творит, так же и тот, кто хочет наслаждаться искусством, должен подготовить и настроить инструмент духовной восприимчивости, чтобы достичь глубокого резонанса, возможного только в том случае, если ум опустошен от всех отвлекающих мыслей и мелочных забот. В этом смысле шуньяту можно назвать состоянием совершенного резонанса.

Тибетское религиозное искусство делает еще один шаг дальше. От зрителя ожидается, что он не только воспроизведет опыт видения художника путем поглощения всех его деталей, но и воссоздаст его (видение) в своем уме и наполнит его жизнью, пока оно не обретет самостоятельную реальность и встанет перед его внутренним взором, словно спроецированное в пространство. Но в отличие от произведения художника, которое стало и остается независимо существующим материальным объектом, отдельным от художника, медитирующий должен вновь поглотить свое видение путем обращения вспять творческого процесса и интегрирования его в сущность своего ума. Это освобождает его от привязанности к своим творениям и от иллюзии отдельной раздельности субъекта и объекта.

### Проблема субъекта и объекта

Наши руки могут прикоснуться или схватить только вещи, находящиеся в непосредственной близости от нас. Аналогично слова могут охватить или передать только истины очень ограниченной ценности - а именно те, "которые имеют информативный характер, которые могут быть извне добавлены к нашему запасу сведений. Но существуют другие истины, вдохновенные по своей природе, которые не могут быть использованы для увеличения багажа наших приобретений. Они подобны не пище, а скорее аппетиту, который можно усилить только путем достижения гармонии наших телесных функций". В связи с этим Тагор говорит, что такой истиной является религия, и мы можем добавить, что искусство в наивысшем смысле представляет собой истину того же рода. "Она устанавливает правильный центр для жизненной деятельности, придает ей непреходящее значение; поддерживает истинный стандарт ценности для предметов нашего устремления; вдохновляет в нас дух отречения, являющийся духом человечности. Она не может быть ни отмерена регулярной мерой, ни обеспечена посредством академической системы образования. Она должна прийти непосредственно из горячего пламени духовной жизни" (Рабиндранат Тагор, "Садхана").

Чтобы поддерживать горение этого пламени, мы должны сохранять живой дух исследования, т.е. нам не следует считать окончательным ни одно решение, представляющееся нашему уму. Нам нужно использовать мышление, чтобы достичь сознания немыслимого, сохранять свой ум открытым для все новых и новых опытов и отдавать себе отчет в загадочности мира и нашего существования. Тогда все станет значительным, потому что мы на все станем смотреть так, словно никогда раньше не видели этого, полностью опуская все прежние умственные ассоциации, которые мы обычно именуем знанием.

Чем дольше мы сможем воздерживаться от видения вещей привычным образом, тем глубже мы будем осознавать их истинную природу, которая выходит за пределы понятий и определений. Привычка убивает интуицию, потому что она препятствует живому опыту. Поэтому мышление, выросши до точки появления экзистенциальных или метафизических проблем, не должно становиться парализованными интеллектуальными решениями, абстрактными понятиями и обобщениями. Оно должно быть трансформировано в динамическую умственную позицию, которая исследует проблемы до самой границы логического мышления и человеческого разума, где слова превращаются в парадоксы и рождается новый язык символов. Те, кто пытается разрешить эти парадоксы логически или объяснить символы на интеллектуальном уровне, запутываются в неразрешимом лабиринте. Но те, кто открываются новому языку знаков и символов и загадочных парадоксов, обнаруживают, что даже самая незначительная вещь может стать откровением и что поистине "внешний мир есть не что иное, как внутренний мир в состоянии тайны" (Новалис). Чтобы проникнуть в эту тайну, человек должен отбросить свое эго, потому что только путем такого полного отказа от всех понятий "я" и "моего" он будет способен преодолеть все свои искусственные ограничения и внутренние помехи.

Чтобы произвести такое состояние ума, буддисты Дальнего Востока изобрели специальные медитационные упражнения, в которых важную роль играет методическое сосредоточение на так называемых коанах. Коан - это проблема в форме краткого и обычно парадоксального вопроса или утверждения, на который нельзя ответить или объяснить словесно; он возбуждает ум и ставит в тупик интеллект таким образом, что становится очевидной недостаточность методов логического рассуждения и необходимость поиска другого выхода. Давление возрастает до тех пор, пока в результате внезапного "взрыва" мыслящий и мысль не сливаются во вспышке глубокого инсайта в природу реальности. Это называется Сатори.

Чтобы иллюстрировать различие между этим состоянием ума и обычным сознанием, один Мастер Дзэн говорит: "Если вы имеете Сатори, вы способны обнаружить великолепный дворец, сделанный из драгоценных камней, на одной травинке. Но если вы не имеете Сатори, то простая травинка скроет от вас великолепный дворец".

В обыденной жизни роль травинки играют наши привычные понятия; они скрывают живой мир от нашего ума. Они однобоки и частичны, хотя могут показаться истинными обычному интеллекту. Поэт может дать нам описание события, кажущееся преувеличенным, и тем не менее он может оказаться ближе к истине, чем тот, кто точно описывает факты. Почему? Потому что он не претендует на объективность, а свободно пользуется совершенно субъективными выражениями, чтобы честно передать свое переживание этого события. Эта беспристрастная субъективность является привилегией гения и ребенка. Поэтому мы и говорим, что устами ребенка глаголет истина. Однако на последующих этапах жизни истина обычно подавляется благодаря рассуждающему, взвешивающему, анализирующему, ориентированному на "я" интеллекту, который делит мир на то, что он считает хорошим или плохим, предпочтительным или нежелательным, опираясь не предвзятые цели. Беспристрастную и поэтому истинную субъективность можно вновь обрести и оценить по достоинству только путем достижения более высокого уровня сознания, на котором связь между субъектом и объектом видна более не как связь между двумя отдельными сущностями или взаимоисключающими противоположностями, а сторонами одного и того же процесса сознательного понимания и действительности.

Поэтому Гете имел право заявить: "Высочайшие произведения искусства - те, которые обладают наивысшей истиной, но не имеют ни следа реальности". Здесь мы имеем идеальный коан в форме кажущегося парадоксальным утверждения. Парадокс состоит в том, что истина и реальность противополагаются друг другу в противоречие с общим мнением, что истина и реальность - синонимы. Это заставляет нас придумать заново и пересмотреть нашу позицию, чтобы понять смысл слов Гете. Очевидно, под "истиной" он подразумевает нечто большее, чем обычное понятие о реальности. В данном контексте истина есть то, что выражает наивысшую достоверность для человеческого существования; это ценность, которая может быть испытана и удостоверена только в человеческом индивидууме в отличие от мира материальных фактов, чья кажущаяся вещественность заставляет людей ошибочно считать его независимо существующей объективной реальностью.

Успенский имеет в виду то же самое, когда говорит: "Объективное знание изучает не факты, **а только восприятие фактов**. Субъективное знание изучает **факты** - факты сознания - единственные реальные факты. Таким образом, объективное знание должно иметь дело с нереальным, с отраженным, воображаемым миром; а субъективное знание должно иметь дело с реальным миром" (Успенский, "Терциум Органум").

Здесь возникает вопрос о том, что мы называем реальным. Исходный смысл этого слова - "вещный", т.к. это слово произведено от латинского "рес", которое означает просто "вещь". Таким образом, это слово заимствовано из древней статической концепции мира, которая не согласуется ни с нашим нынешним научным пониманием мира, ни с динамическим мировоззрением Буддизма, ни с позицией современной психологии или искусства. Реальность теперь идентифицируется не с веществом (субстанцией), а с действием и взаимодействием, динамической связью, действительностью. Следовательно, реальность не может быть какой-то вещью в себе; она имеет смысл только в связи с чем-то или со всем. Все это делает концепцию чего-то абсолютного, или абстрактный термин "Абсолют", не только поверхностной, но и бессмысленной, потому что она лишена какого-либо опытного содержания.

Чем больше удаляется философия от человеческого опыта, тем более она отчуждается от жизни и вращается в стерильном мире абстрактных понятий. Именно эта ее тенденция к прогрессирующей интеллектуализации и концептуализации уменьшила интерес к философии в наше время, в то время, как психология с ее подчеркиванием роли человеческого опыта заняла место философии и отчасти даже религии. Если искусство не станет снова выражением подлинно человеческого опыта - независимо от того, каким оно будет по форме: абстрактным или конкретным, реалистическим или сюрреалистическим, оно будет все больше и больше дегуманизироваться и отчуждаться от жизни и выродится в случайные схемы или произвольные конструкции, не имеющие никакого вдохновения.

### Абстрактное искусство

Для того чтобы избежать опасности утратить ценность, свойственную искусству, путем его подчинения внешним формам природы, художник снова и снова должен разбивать эти формы и извлекать присущую им ценность. Он должен абстрагировать, буквально сдирать оболочку конкретных феноменов и привычных ассоциаций, которые отвлекают внимание и ошибочно уводят ум к поверхности, пока они не станут чистыми проявлениями его опыта. Это не означает, что художник обращается с формами вещей и природы произвольно и искажает их. Напротив, эти формы перестают быть лишь представителями статических вещей, приобретающими свой смысл от внешних по отношению к ним (и к нам) реальностей. Они становятся воплощением движения, выражающего как их природу, так и наши соответствующие ощущения, потому что и то, и другое является движением в его наименее воспринимаемом состоянии, на физическом плане мы называем его протяжением; на психическом плане - ощущением или, если оно интенсифицировано, эмоцией. Эмоциональное качество связано с активным, более агрессивным по своей природе цветом (излучением) и звуком (вибрацией). Перцептуальный аспект ощущения больше связан с одно- и трехмерными формами. Они ближе к интеллекту, так как их восприятие требует четкого определения пространственного расположения. Картина, которая на равных правах включает в себя форму и цвет, комбинирует обе стороны человеческого опыта - как умственную, так и эмоциональную - и поэтому является особенно подходящей для развития абстрактного искусства.

Важно добиться полной ясности относительно смысла этого термина, так как находятся люди, которые думают, что абстрактное искусство - это аллегорическое изображение абстрактных понятий. Даже в тех случаях, когда такие понятия выражают нечто сходное с тем, что пытается выразить искусство, имеется различие в процедуре и акценте. Абстрактные понятия достигаются путем логических операций, при помощи методов анализа и дедукции, благодаря чему они теряют жизнь и реальность по мере продвижения этих операций. Абстрактное искусство, с другой стороны, продвигается индуктивным и конструктивным путем посредством акцентирования и развития существенных черт; все второстепенные факторы затушевываются или даже полностью исключаются, так что скрытая под поверхностью жизнь становится интенсифицированной и более реальной для нашего сознания.

Таким образом, термин "абстрактное" больше связан с результатом, чем с процессом художественного творчества. Он связан не так с позицией художника, как с позицией зрителя; первое, что ему бросится в глаза, это отсутствие привычных ему конкретных или так называемых натуральных форм. Чем больше он пытается найти параллелей им, тем меньше он будет способен схватывать дух абстрактного искусства, потому что оно избирает не окольный путь посредством изображения предметов внешнего зримого мира, а творит композиции форм и цветов, которые в своей совокупности воспроизводят определенное состояние ума и опыта (переживания).

Самым подходящим примером, по-моему, является музыка, потому что она является наименее подражательным или описательным видом искусства. Никому не придет в голову спрашивать, что означает отдельный тон. И даже мелодию нельзя объяснить или описать словами. Мы можем только сказать, что она вызывает такое-то ощущение.

То же самое и в случае абстрактной живописи. Мы не можем задать вопрос, что означает отдельный цвет или отдельная форма. Такой вопрос можно было бы задать только в том случае, если бы цвет и форма были бы чем-то отличным от того, чем они являются. Однако отсюда было бы неправильно заключить, что они не имеют никакого смысла. Наоборот, именно благодаря их глубокой природе, их многостороннему характеру мы не можем определить их каким-либо исключительным способом. Только композиция как целое придает им конкретное, хотя и необъяснимое значение. Таким образом, абстрактные картины так же реальны, как и ландшафт или форма человеческого тела. Они ничего не имитируют, они не зависят от какой-то навязанной им идеи; они говорят сами за себя, подобно песне, которая даже без слов несет определенный смысл своими мелодией и ритмом. Если к ней добавить слова, они, возможно, акцентируют ее настроение или ее ощущаемое содержание.

Как человеческое лицо является выражением определенной стадии развития индивидуума, так и абстрактная картина отражает определенную умственную или эмоциональную стадию развития художника. Спустя некоторое время, оглядываясь на свое произведение, он, возможно, поймет ее смысл и состояние ума, в котором она возникла, но в процессе его создания оно настолько сращено с ним самим, что он не в состоянии взглянуть на него объективно. А даже если бы и был в состоянии, то не смог бы объяснить его, так же, как и человек не в состоянии объяснить свое лицо, хотя он может увидеть его в зеркале.

Если бы картина могла быть объяснена или адекватно описана какими-либо другими средствами, то не было бы никакой необходимости выражать ее содержание посредством цвета и формы. Слова способны лишь указать в направлении определенного опыта или идеи, которые послужили отправной точкой для создания произведения, и тем самым помочь зрителю найти к нему адекватный подход.

"Слова подобны лишь указательному пальцу, показывающему, где находится луна", - сказал однажды один буддийский Патриарх. Но нам нет никакой необходимости смотреть на палец, если мы хотим видеть луну.

### Символика элементарных форм и цветов

Даже простейшая форма или цвет являются символом, выявляющим природу изначальной реальности универсума и структуру человеческой психики, в которой эта универсальная реальность отражается. Фактически если бы структура нашего сознания не соответствовала структуре универсума и его законам, то мы не должны были бы осознавать ни универсума, ни управляющих им законов. "Те же самые организующие силы, которые создали природу во всех ее формах, ответственны за структуру нашей души и точно так же - за нашу способность мышления" (Вернер Гейзенберг, "Часть и целое"). Формы, в которых выявляется природа, являются символами, поскольку они выражают аспекты реальности, их нельзя ограничить посредством определений и фиксированных понятий, но они передают непосредственный, вспышкообразный опыт, раскрывающий новый смысл на каждом уровне сознания.

Видимый мир является нам в неистощимом разнообразии и множестве форм и цветов. И тем не менее этот наш мир сводится к трем основным формам и трем основным цветам. Даже при величайшем напряжении воображения мы не сможем постичь ничего, кроме этих шести элементов выявления формы. Этот факт является важным указанием на внутренний порядок, пронизывающий множественность внешних феноменов. Как только мы осознаем его, мы начинаем ощущать, что эти основные формы являются ключом к пониманию нашего трехмерного мира и природы нашего ума.

Тот факт, что эти формы отражают только один определенный аспект реальности, а именно - тот, который соответствует нашему состоянию существования, т.е. нашему плану сознания, не уменьшает их значения, так как наше сознание само является продуктом совокупности универсальных сил. Возможность или способность испытывать более высокие измерения не делают более низкие измерения менее реальными или менее важными. Сознание, привязанное к третьему измерению, возможно, не будет способно испытать следующее измерение, но оно, несомненно, обладает способностью осознавать первое и второе измерения.

Три основные формы сути: куб, цилиндр и сфера.

Куб и сфера представляют две крайности: куб составлен из плоских поверхностей, а сфера имеет поверхность, одинаково искривленную во всех направлениях.

Цилиндр занимает среднее положение между полностью плоской и полностью искривленной поверхностью, будучи ни той, ни другой, но обладая свойством обеих: он искривлен в одном направлении и прямолинеен в другом, параллельном его оси.

Если мы вообразим эти три стереометрических тела в связи с плоскостью, на которую они опираются, то обнаружим следующие факты: сфера касается плоскости в точке, цилиндр - по прямой линии, куб - поверхностью. С точки зрения подвижности это означает, что сфера может двигаться (катиться) во всех направлениях, цилиндр - в одном направлении, а куб - ни в одном. Следовательно, куб символизирует неподвижность.

Однако это чисто поверхностное наблюдение далеко не исчерпывает природу этих форм, хотя оно показывает, что даже поверхность тела нельзя назвать второстепенным свойством, потому что без нее мы не могли бы говорить о форме или о теле даже в абстрактном смысле: это то самое ограничение, которое делает форму возможной. Однако интеллектуальное определение по совершенно иной причине неспособно исчерпать смысл этих форм.

Внутренний закон направленности и самоограничения этих форм вытекает не из внешней подвижности этих тел в их материализованной форме, а из процесса их возникновения из внутреннего центра или формирующего принципа. Здесь мы затрагиваем самый глубокий принцип всякой формы, где форма и не форма, форма и "пустота", потенциальность и актуальность одновременно вовлечены в процесс непостижимого и таинственного акта становления, который мы называем жизнью.

Однако это никоим образом нельзя наблюдать извне, но можно только испытать внутри самого себя как измерения или возможности движения, как расширение или рост нашего собственного "тела сознания". И в этом опыте, в котором мы более не отождествляем формы с объектами внешнего мира, но скорее отождествляемся сами с формами, видящий становится единым со своим видением, как об этом часто упоминается в мистических сочинениях.

В таком случае сферическая форма больше не является имитацией увиденного объекта или очертанием небесного тела, или воображаемой формой атома, но является сутью всего живого, органического, движущегося и в то же время покоящегося в самом себе, совершенного и потенциального, как природа. Кубические формы вызывают представление не об архитектурных структурах, а о силе сопротивления, неподвижности, неподатливости всех неорганических форм, инерции материи, а также о принципах стабильности, твердости, непоколебимости и - не в последнюю очередь - о принципе материализации.

Каждую из трех основных форм можно спроецировать в точку. Таким путем мы получаем из куба - пирамиду, из цилиндра - конус и из сферы - сферический конус. Каждая из этих форм выражает качества формы, из которой она возникла, плюс активные качества направленности и одноточечности (сосредоточенности на чем-то одном). В этих остроконечных формах есть что-то более определенное, более агрессивное (дача направления), более позитивное. Отношение между кубом и пирамидой, цилиндром и конусом, сферой и сферическим конусом подобно отношению соответственно между женским и мужским началом.

В этом смысле мы можем назвать пирамиду, конус и сферический конус активными формами, в противоположность их "женским", пассивным аналогам, из которых они возникли. Однако мы должны помнить, что термины "активный" и "пассивный" в связи с мужскими и женскими качествами можно использовать только в очень относительном смысле. Например, пассивность как характеристика женской позиции не исключает активности в частной сфере женских качеств.

Женская активность - это активность путем воспроизведения и трансформации, в то время как мужская активность - это активность путем интенсификации или дачи направления. Женская активность центрирована вовнутрь, а мужская - вовне. В то же время женская пассивность является позитивной позицией, а именно - позицией восприимчивости, скрытой творческой способности или потенциальности, а мужская пассивность - это лишь отсутствие или снижение уровня деятельности, поэтому она негативна.

Хотя преобладание мужских или женских свойств предопределяет пол высших форм органической жизни, каждый индивидуум обладает одновременно мужскими и женскими качествами. Чем выше состояние духовного развития, тем больше сознательное взаимопроникновение мужских и женских свойств. Величайшие художники, поэты и мыслители способны с равным совершенством выражать психику как мужчины, так и женщины; это означает, что они способны испытывать в себе и мужское, и женское. Святой человек, т.е. тот, кто стал цельным или полным, поляризовал в себе мужское и женское и достиг состояния совершенной гармонии.

Фундаментальное видоизменение смысла и значения чистых элементов формы наступает при добавлении цветов, которые не только предопределяют эмоциональную атмосферу картины или внутреннего видения, но и открывают новое измерение. Три эвклидовых измерения пространства, с которым мы знакомы, представляют собой три вовне направленных движения, в то время как цвета и тональные значения (можно обратить внимание на двойной смысл слова "тональный", которое связано как с цветом, так и с музыкой) направлены вовнутрь и тем самым создают пространство, в котором вещи существуют не только рядом друг с другом, но и внутри друг друга, проникают друг в друга и тем не менее не разрушают и не уничтожают друг друга.

Цвет и звук (музыка) являются непосредственным выражением психических переживаний, которые нельзя охватить, определить или выразить при помощи интеллекта. Чистые абстрактные формы вначале апеллируют к интеллекту, в то время как цвета апеллируют в первую очередь и прежде всего к ощущению. Интеллект определяет и ограничивает; то же самое делает и форма. Цвет же дает нам теплоту жизни, ощущения, эмоции и все неописуемые нюансы опыта (переживания), которые интеллект неспособен выразить или определить. Следовательно, достоинством формы является ясность, достоинством цвета - глубина. От интеллекта мы требуем ясность, согласованность, логичность, отчетливость; того же мы требуем и от формы. От ощущения мы требуем глубину; то же самое относится и к цвету. (Эти отличительные качества формы и цвета использованы и сделаны основными средствами реализации в тибетских тантрических системах медитации, в которых направляемое воображение в форме визуализации архетипальных символов сочетает ясность формы с глубиной метафизического и эмоционального переживания цветов.)

Таким образом, цвет выявляет нечто, имеющее отношение к внутренней природе или эмоциональному значению формы, и это тем более справедливо, чем больше мы воздерживаемся от простой имитации внешне видимых объектов и творим исключительно из нашего внутреннего видения или нашего медитационного опыта.

Тут возникает вопрос, существует ли между основными формами и цветами какая-то определенная связь, выходящая за пределы нашей субъективной позиции или опыта.

Если мы считаем, что универсум в той мере, в какой он отражается в нашем человеческом сознании, состоит из трех основных форм и трех основных цветов и что эти формы и цвета развиваются в пары противоположностей, которые обусловливают и дополняют друг друга, подобно положительному и отрицательному полюсам магнита или подобно активному и пассивному свойствам мужского и женского начал, то трудно поверить, что этот параллелизм является всего лишь случайным. Я со своей стороны убежден, что оба выражают структуру нашего трехмерного мира, которым они обусловлены, что они символизируют одну и ту же гармонию в различных измерениях и что поэтому **существует** определенная связь между цветами и формами. Эту связь можно выразить различными способами в зависимости от точки зрения индивидуума, но это меняет лишь тональность, а не мелодию. Даже различные ритмы в зависимости от темперамента и опыта индивидуума не нарушают эту мелодию.

Давайте повторим некоторые простые факты.

Три основных, или первичных, цвета, из которых можно получить все другие цвета, но которые сами уже нельзя дальше редуцировать, - это синий, красный и желтый.

Для каждого из этих цветов можно найти дополнительный цвет, являющийся продуктом комбинации двух остальных первичных цветов. Так, комбинация синего и красного дает фиолетовый цвет, дополнительный к желтому. Комбинация красного и желтого дает оранжевый цвет, дополнительный к синему. Комбинация желтого и синего дает зеленый цвет, дополнительный к красному.

Если первичный цвет активен, то вторичный, дополнительный, пассивен. Активными являются красный, желтый и оранжевый; пассивными - зеленый, фиолетовый и синий. Для этого подразделения имеются достаточно веские физиологические и психологические причины, которые нет нужды повторять здесь. Но, кроме этого, имеется также много иных видов и степеней активности и пассивности, которые могут испытать люди, обладающие сенситивностью к цветам, хотя к этому можно также найти интеллектуальный подход, основанный на сравнениях и ассоциациях и совершенно не опирающийся на научные методы исследования.

Если мы сравним активность двух первичных активных цветов, красного и желтого, мы обнаружим между ними такое же различие, как между огнем и светом, между материальным и нематериальным или между эмоциональной и интеллектуальной деятельностью. Активность огня ощущается более интенсивно и даже телесно (интересно отметить, что красный - это первый цвет, который наблюдается или воздействует на пробуждающееся цветоощущение детей и первобытных людей); активность света - это излучение, которое можно сопоставить с деятельностью сознания.

Оранжевый, полученный в результате соединения красного и желтого, сочетает оба эти качества: тепло и свет, а в человеческой сфере - ощущение и знание, наивысшую форму духовной деятельности, которую мы ассоциируем со святым или Просветленным. Поэтому этот цвет используется во всем мире для характеризации атмосферы, окружающей святого. Это также цвет солнца и золота, которые символизируют божественные качества, наивысшую ценность, духовное могущество и неподверженность порче.

Дополнительный цвет к оранжевому - синий, единственный пассивный первичный цвет. Однако пассивность синего цвета имеет весьма позитивную природу, качество космической потенциальности, которое не следует смешивать с растительной пассивностью зеленого цвета. Синий, особенно глубокий синий цвет, ассоциируется с глубиной и чистотой пространства, единством и беспредельностью универсума, изначальной потенциальной основой всего сущего. Поэтому он является символом метафизической пустоты или полноты-пустоты (шуньята) в Буддизме и символом Вишну и Кришны, божественных воплощений универсальной реальности, в индуизме. Значение синего цвета в христианской символике связано с тем, что он ассоциируется с Мадонной, Универсальной (Всеобщей) Матерью, чью всеохватывающую универсальность символизирует глубокий синий цвет ее мантии, в противовес ее одеянию под мантией, имеющему глубокий красный цвет, что выражает теплоту материнской любви.

Красный и зеленый - это преимущественно цвета телесной близости жизни в ее теплокровном и растительном аспектах. Они символизируют творческие силы в неорганическом и органическом физическом мире. На психическом уровне они символизируют ощущение (эмоцию, страстное желание или устремление, экстаз) и жизненную гармонию (мирность, ненасильственность, приспособляемость). В зависимости от преобладания того или иного из его компонентов (желтого и синего) зеленый цвет приближается к высоко одухотворенному или глубоко мистическому выражению. Однако в данном контексте мы хотим ограничиться только основными принципами и возможными руководящими линиями, относящимися к смыслу и взаимоотношению цветов и соответствующих им абстрактных стереометрических форм. Мы должны помнить, что имеем дело не с чисто научно определенными отношениями и интерпретациями, а с подходом, который в равной мере зависит от интуитивных и, следовательно, по преимуществу субъективных оценок.

Третий пассивный цвет - фиолетовый, по-видимому, является самым трудным, потому что он является самым сложным и многоликим цветом, таким же многоликим, как и сфера. В нем сочетается наиболее интенсивный активный цвет красный с самым пассивным синим. Ему присуще огромное внутреннее напряжение, тенденция к трансформации (аспект Шивы в индуизме), даже к растворению, к внутреннему движению и борьбе. Значителен тот факт, что это цвет появился в искусстве самым последним. Он был неизвестен первобытному человеку и не был в употреблении у древних греков. В христианской символике это цвет духовного страдания, Страстей господних.

Сфера, полностью покоящаяся в самой себе, - синий, и в то же самое время имеющая наибольшую подвижность, - красный, следовательно, занимает положение, аналогичное положению фиолетового в цветовой гамме. Поэтому сферический конус как активный аналог сферы занимает положение активного цвета, дополнительного к фиолетовому, т.е. желтого.

Цилиндр с его виртуально бесконечной осью устойчивости, сравнимой с объединяющим космическим законом, соответствует стабильности и спокойному единству синего цвета. Промежуточное положение цилиндра между двумя другими принципами формы подчеркивает его центральный и унифицированный характер; его активной разновидностью является конус, которому соответствует оранжевый цвет - активный цвет, дополнительным к синему.

Физическая активность пирамиды соответствует физической активности красного цвета, в то время как инертность и сопротивление куба, в котором единственно мыслимое движение - это протяжение, связаны с физической пассивностью зеленого цвета.

Разумеется, этот параллелизм между формами и цветами, который был предметом моего медитационного опыта и воплотился в трех абстрактных композициях, не исчерпывает связи между формами и цветами; фактически это только один из бесчисленных аспектов космической реальности, которая имеет столько граней, сколько есть сознательных индивидуумов.

*Лама Анагарика Говинда. Творческая медитация и многомерное сознание. - М., 1993, с.137-153.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor4.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor6.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Т.А. ЧЕРНЫШЕВА

### ФАНТАСТИКА И СОВРЕМЕННОЕ НАТУРФИЛОСОФСКОЕ МИФОТВОРЧЕСТВО

То, что миф не кончается ранним детством человечества, а сопровождает его и в более зрелом возрасте, ни у кого уже не вызывает возражений. Еще А.Н. Веселовский писал, что "мифический процесс присущ человеческой природе, как всякое другое психологическое отправление. Как в былые времена он произвел богатства языка и натуралистического мифа, так он продолжает творить и в века позднейшие на других почвах, отправляясь уже не от первичных впечатлений и непосредственного знания, а от того богатства объективного знания, которое накопилось в человечестве веками".

Те или иные мифы живут в сложном общественном организме всегда, но бывают эпохи особенно активные в этом плане, эпохи переломные, эпохи сдвигов, коренной перестройки массового сознания, когда меняются самые широкие представления о мире и возникает необходимость смены "мифологической парадигмы", построения новой картины мира, а не просто подновления старой. В обозримой истории А.Н. Веселовский выделяет две эпохи "великого мифического творчества" - одна из них теряется в дописьменных языческих временах, другая относится к средним векам, когда массовым сознанием осваивалась новая христианская монотеистическая религия, создавалась новая модель мира и возникали новые мифы.

Волею судеб нам довелось быть современниками третьей великой эпохи мифотворчества, поскольку мы живем в особенное время. Ведь наш XX век так богат потрясениями и коренными сдвигами, революциями всех родов - и социальными, и научными, и техническими, - что всякие попытки найти какие-то аналоги нашей эпохи в прошлом человечества и тем самым поставить ее в ряд других, уже известных явлений обречены на провал. Эти сопоставления не соответствуют тем сдвигам и переменам, которые переживает XX в. При всей значимости и грандиозности НТР последняя является лишь частью другого, куда более обширного процесса, который мы просто пока не в состоянии охватить взглядом. Наиболее явные признаки этого процесса, на наш взгляд, - ускорение темпов социального и научно-технического прогресса человечества и выход в космос. В обозримой истории вряд ли удастся найти такое время, когда кардинальные социальные сдвиги потрясали бы всю планету, а самая планета Земля воспринималась не только как обитель человечества, но и как часть бесконечно более великого целого - Вселенной, Космоса. Не было и такой эпохи, когда бы будущее так стремительно надвигалось на человека, так вторгалось в настоящее, как в наши дни.

На Западе существует термин "футурошок", или "шок перед лицом будущего". Ввел его в 1965 г. в одной из своих статей Олвин Тоффлер, а в 1970 г. в Англии вышла его книга с таким же названием, которая в 1974 г. была переиздана. Автор говорит там об опасности быстрых перемен, которые тяжело ложатся на психику человека, привыкшую к куда более медленным темпам развития. О. Тоффлер считает, что "шок перед лицом будущего" не потенциальная опасность, а реальная болезнь, от которой уже страдают многие. "Мы говорим о необходимости адаптации, но не знаем, как это делается, так как у нас нет даже теории адаптации", - сетует автор. Следует подчеркнуть, что современное мифотворчество связано с определенными мировоззренческими позициями. Они социально детерминированы, а не автономны.

Сразу считаем нужным также оговориться, что речь в данном случае идет не о политическом мифе современности, который подчас специально фабрикуется в целях политической борьбы и сплошь и рядом реакционен по своему существу. Мы имеем в виду такой натурфилософский миф современности, рождение которого предчувствовал еще Шеллинг, когда писал о новом мифе, возникающем на основе естественных наук и философии, на основе "высшей умозрительной физики". Однако для серьезного разговора о современном мифе исследователю приходится преодолеть некую инерцию мышления.

К древнему мифу наши современники относятся с оттенком умиления - ведь он пришел из далекого детства человечества, а все, что связано с детством, всегда трогает наши сердца. К современному миру отношение далеко не столь доброжелательное. Причин тому несколько.

Во-первых, миф обычно соотносится с верой или, как пишет А. Дорошевич, "миф... соответствует структуре сознания, принципиально нацеленного на всякую веру", а мы давно уже поклоняемся не вере, а знанию.

Во-вторых, с понятием "миф" тесно срослось представление о ложной модели мира, ложной картине действительности, и мифы в сознании широкой публики зачастую приравниваются к религии, уравниваются с религиозным миросозерцанием.

Но сложность в том, что, как бы мы ни гордились знанием и не бранили веру, без веры люди пока обойтись не могут, особенно когда речь идет о массовом сознании. Вера совсем не обязательно связана с религией, существуют и безрелигиозные формы веры.

Ведь многие истины обыденное сознание принимает из рук науки на веру; доказать или проверить их рядовой человек, не ориентированный в той или иной отрасли знаний, просто не в состоянии. Ему только кажется, что он знает, на самом деле он верит. И без такой формы веры не обойтись хотя бы потому, что на каком-то уровне массовое сознание должно осваивать знания, добытые учеными, без этого невозможен прогресс общества в целом, а на этом пути знания неизбежно превращаются в веру, а научные факты, концепции подвергаются мифологизации.

Что же касается мнения о неизбежной ложности модели мира, созданной в мифе, то здесь нелишне вспомнить, что при всей ложности древних мифов, точнее, картины мира, в них нарисованной, она была величайшим достоянием общества. Человеку и обществу жизненно необходим целостный и понятный ему образ мира. Без этого человек не может существовать. Массовому сознанию далеко не всегда оказывается доступна сложная картина мира, созданная учеными, кроме того, в последней немало белых пятен. В этих случаях на помощь приходит воображение, суждение по аналогии с уже известным и создается целостное, образное представление о мире, может быть, и не совсем соответствующее научным данным, но дающее человеческому духу приют. Ведь даже строгая наука, когда она еще далека от точного знания о каком-то явлении, создает гипотезы, предположения, которые тоже зачастую оказываются ложными. Это общее свойство творческого сознания человека.

И создание мифов - творчество в самом высоком понимании этого слова. Ведь жизнь мифа - сложный процесс. Можно сказать, что религия, канонизируя мифы, как бы "обездвиживает" их, в религии мифотворчество умирает, остается только мертвая, неподвижная модель действительности. К. Кодуэлл, например, видит в религии "окостеневшую" мифологию и подчеркивает как раз творческую сущность последней.

Современный натурфилософский миф рождается не в сфере религиозного мышления, хотя в отдельных случаях и может быть использован служителями культа, - ведь они и научные данные пытаются использовать в своих целях. Обслуживает же такой миф массовое сознание, поэтому он заслуживает не только отрицания и разоблачения, но и внимательного изучения, во всяком случае, отрицательная качественная оценка не должна заменять собою исследование явления.

При попытке разобраться в существе современного мифа перед исследователем встает целый лес вопросов. Вот хотя бы некоторые из них: сохранились ли основы - психологические, гносеологические, социальные - для рождения натурфилософского мифа в наши дни; что общего между ним и древним мифом и в чем различия; зачем нужен людям, обществу этот новый миф или от него только вред; как и кем он создается?

Каждый из этих вопросов требует обстоятельного и серьезного разговора, ответить на все эти вопросы в небольшой статье невозможно. Поэтому попробуем сосредоточиться на последнем, хотя бы потому, что он наиболее конкретен.

В свое время Шеллинг, предвидя рождение нового мифа, задавался вопросом: "Как же может возникнуть эта новая мифология в качестве измышления не одного какого-нибудь отдельного поэта, но в результате работы целого поколения, которое представит как бы единую творческую личность?"

Как видим, Шеллинга смущало то обстоятельство, что мифотворчество коллективно по своей природе. У мифа нет автора, поэтому автором его считается весь народ. Как же быть с мифом в эпоху, когда существует авторское право? Можно ли говорить о мифотворчестве, когда мы сталкиваемся с догадкой, гипотезой или художественным образом? Ведь у каждой догадки, идеи есть автор.

Дело в том, что, когда мы говорим о коллективном творчестве народа, это, как нам кажется, не более чем метафора. Творчество в своих истоках всегда индивидуально. Просто в дошедших до нас мифах, преданиях уже не различимы те бесчисленные преобразования, коррективы, добавления, которые вносились безымянными рассказчиками на протяжении многих веков, как неразличим и первый толчок, первое "слово", легшее в основу предания, сказки, мифа. Говоря о коллективности и безымянности мифа, мы имеем в виду скорее результат, продукт мифотворчества, а не процесс его. Так, в наши дни С. Лем называет устойчивое и вовсе не соответствующее истине представление о древности марсианской цивилизации и о молодости разума планеты Венеры таким коллективным и безымянным мифом. Но ведь этот миф был когда-то чьей-то гипотезой, предположением. Современные мифы рождаются у нас на глазах, поэтому при разговоре о них нельзя пренебречь любой индивидуальной догадкой или фантазией.

Так как же и кем создается современный миф?

Прежний миф включал в себя и науку и искусство. Современный миф рождается при наличии развитых специализированных форм интеллектуальной познавательной деятельности человека - науки и искусства - и современное мифотворчество не является, конечно, такой же отдельной, специализированной отраслью в современном обществе. Оно осуществляется в трех сферах - в науке, в области популяризации знаний и в сфере собственно искусства. При этом оно не захватывает, разумеется, всю науку или все искусство. В искусстве активным натурфилософским и социальным, прогностическим мифотворчеством захвачена научная фантастика - в этом, на наш взгляд, секрет ее специфики, проблема которой так активно обсуждалась в критике. Этим объясняется и то, что она оказалась в искусстве в каком-то особом положении, не сопоставимом с положением любого из видов и жанров искусства, и то, что в ней явно усилены познавательные, информационные моменты за счет эстетических, и то, что она подчас воспринимается не просто как беллетристика, а как некий общекультурный или социокультурный феномен. Писатель Лестер дел Рей сказал, что научная фантастика является литературой и одновременно "еще чем-то". Это "что-то" и есть мифотворческая природа научной фантастики.

В тех областях науки, где господствуют доказательные рассуждения, миф возникнуть не может. Еще К.А. Тимирязев выделял три этапа в научном исследовании: в начале интуиция и догадка, затем доказательство и, наконец, эксперимент. На двух последних этапах мифу места нет. Современный миф рождается, вырастая из научного знания в той области, где точное знание кончается, в области догадок, сомнений.

В области полузнания, па первом этапе исследования какой-нибудь проблемы науке просто необходим некий переизбыток гипотез, предположений, догадок. Нельзя, разумеется, преувеличивать роль таких построений в науке. Все эти модели действительности для ученого всего лишь рабочие гипотезы, инструмент в процессе познания истины, они безжалостно отвергаются, если новые факты не подтверждают их. Но сами-то эти модели обладают относительной самостоятельностью. Их жизнь не ограничивается пределами кабинета ученого, и они зачастую поступают в более широкий социальный оборот. Мифом такие модели могут стать лишь соприкоснувшись с массовым сознанием, поскольку, даже зарождаясь в недрах науки, натурфилософский миф существовать может только как массовое сознание.

Больше того. Самый процесс современного натурфилософского мифотворчества направляется не наукой и не искусством, а закономерностями развития как раз обиходного массового сознания, его внутренними потребностями, необходимостью создания "картины окружающего мира", по выражению А. Эйнштейна.

В механизме образования научной гипотезы и мифа немало общего (недостаток информации, вывод по аналогии), однако далеко не всякая научная гипотеза становится мифом, далеко не всякое знание подвергается мифологизации. Ведь в каждой науке - будь то биология, астрономия или физика - немало гипотез, предположений, догадок, однако большинство из них остается все же достоянием только самой науки, в то время как другие становятся основаниями для новых мифов и получают самое широкое распространение.

Коллективное сознание (и здесь речь может идти действительно о коллективном сознании хотя бы потому, что мы не можем пока детализировать этот процесс) человечества, следуя каким-то не вполне еще понятным законам, безошибочно отбирает из всей суммы современных научных знаний и гипотез только те, которые совершенно необходимы для построения своего рода современной "мифологической картины мира".

Современный миф рождается, на наш взгляд, в большой степени из потребностей космизации обиходного массового сознания и подготовки его к стремительно приближающемуся будущему.

Термин космизация появился в начале 60-х гг. в работах Е.Т. Фаддеева, но возник он как название уже сформировавшегося явления. Началось же это движение значительно раньше, и мифотворческое сознание работало давно, направляя отчасти усилия искусства и науки. Так, Г. Уэллс осознавал космизацию как практическую задачу художника, когда писал в романе "Мир Вильяма Клиссольда": "Если человек должен быть дан полностью, он должен быть дан сначала в его отношении к вселенной, затем - к истории и только после этого - в его отношении к другим людям и ко всему человечеству".

Проблематику современной натурфилософской мифологии можно очертить уже довольно четко. Это космическое бытие человека; проблема внеземных цивилизаций, ответвлением от которой являются всякого рода предположения о посещении Земли гостями из космоса в далеком прошлом; это техническое вооружение человечества, в том числе роботы и всякого рода мыслящие машины, ибо без них космос, как мы сейчас представляем, останется закрыт; наконец, это мифы о самом человеке, о неких скрытых силах, спящих в его организме, вроде телепатической способности; последние мифы очень тесно увязаны со всей технической проблематикой, поскольку речь идет о возможностях существования человека с его бренной биологической оболочкой в мире высоких энергий и в космическом пространстве; к последнему циклу примыкают и идеи автоэволюции и киборгизации. Современный миф обязательно включает и "третью действительность" - будущее, точнее, он ориентирован в будущее, как прежний миф был ориентирован в прошлое. Правда, и прошлое не забыто (мифы о Пришельцах и следах их пребывания на Земле). Все, что выходит за пределы очерченной проблематики, не находит с нею сцепления, как правило, мифологизации не подвергается.

Выше мы сказали, что массовое сознание направляет усилия науки и искусства на создание мифов. На первый взгляд, это звучит нелепо и даже оскорбительно. Искусство еще куда ни шло, особенно если речь идет о научной фантастике. Но наука...

И тем не менее обращение науки к той или иной проблеме бывает подчас спровоцировано обиходным мышлением, потребностями мифотворчества.

Это в первую очередь относится к проблеме внеземных цивилизаций. Долгое время строгая наука не касалась этой темы, и не без оснований: у нее не было фактов, материала, над которым можно работать, ибо никакой прямой информации о внеземных цивилизациях или даже жизни на других космических телах не было. Нет этого материала и теперь, хотя прошли уже конференции, в том числе международные, посвященные этой проблеме, написаны сотни работ. Наука просто еще не готова своими методами решать эту проблему, разумеется, захватывающе интересную. И доказательств тому немало.

Остановимся на некоторых из них.

Активизация интереса к проблеме внеземных цивилизаций наблюдается в начале 60-х гг. И тогда же участники дискуссий высказывали сомнения в праве науки заняться этими вопросами. Б. Оливер назвал "предположение, что в необозримом космосе существует жизнь где-то, кроме Земли", "правдоподобным, но ненаучным", поскольку нет конкретных фактов, его подтверждающих. И.С. Шкловский соглашался, что "эта основная гипотеза (существование внеземных цивилизаций, - Т.Ч.), вообще говоря, может быть неверной", так как "доказательств существования разумной жизни на других мирах пока еще нет". И все же И.С. Шкловский писал, что рождается новая наука, которой еще нет названия.

Наука, в основе которой лежит ненаучное предположение и о предмете которой мы даже не знаем, существует ли он на самом деле, выглядит довольно странно. Не случайно организаторы первой конференции в Грин Бэнк в 1961 г. одиннадцать ученых с мировыми именами держали в строгой тайне тему своего совещания и отчетливо сознавали, что, несмотря на потенциальную важность проблемы, обращение к ней ученого ставит его доброе научное имя на грань дискредитации.

Правда, А. Дж. У. Камерон высказал мысль, что раньше проблеме внеземных цивилизаций не хватало научной состоятельности и что таковая появилась с работой Коккони-Моррисона. Но не исключено, что предложение искать сигналы внеземных цивилизаций на волне 21 см или на волне гидроксила (18 см) немногим совершенней уже выдвигавшихся в прошлом проектов посылать на Марс солнечные зайчики или засеять пшеницей большое поле в виде геометрической фигуры.

Показательно, что большинство ученых предпочитают высказывать свои предположения, касающиеся "братьев по разуму", не в научных статьях, а в фантастических повестях и романах. Дорогу здесь указал еще К.Э. Циолковский, который, будучи в первую очередь ученым, а не художником и не обладая большим писательским талантом, взялся за написание фантастических произведений, где изложил многие свои проекты, догадки, мечты, для которых в области точного знания не было пока места. Так же поступают сейчас многие крупные ученые, авторы научно-фантастических произведений.

И все-таки, несмотря на неподготовленность современной науки к решению этой проблемы, мы не считаем интерес к ней ни случайным, ни бесполезным. Он отвечал какой-то внутренней потребности общественного развития. В результате создан "образ мира", включающий и "братьев по разуму", и космическое бытие самого человека. Но образ этот трудно приравнять к научной теории. В жарких спорах и дискуссиях 60-70-х гг. рождалась не новая наука, как считал И.С. Шкловский. Рождались новые мифы.

Пытаясь разобраться в проблеме внеземных цивилизаций, читатель попадает в царство аналогий и субъективных мнений. Даже практический проект Озма вырос из аналогии - уровень технологического развития цивилизации, от которой исследователи собирались получить сигнал, молчаливо предполагался приблизительно равным нашему, на что указал впоследствии И.С. Шкловский.

Столь же сильна власть субъективного мнения. По утверждению Т. Файна, на современном уровне решения проблемы внеземных цивилизаций речь можно вести только о субъективной вероятности, а не о статистической, которую можно вычислить. У. Салливан пишет: "Идеи о внеземной жизни неизбежно отражают личные симпатии авторов. Многие надеются, что жизнь существует еще где-нибудь во вселенной; увлеченные их энтузиазмом, другие придумывают новые формы внеземной жизни, которые трезво настроенным ученым представляются абсурдными". Симпсон, профессор Гарвардского университета, в одной из своих статей назвал даже экзобиологов "эксбиологами", поскольку во всех подобных гипотезах явно ощутим тенденциозный подход.

Разумеется, ученые отдают себе отчет в опасностях этого рода, и наука, как всегда, пытается оградиться от мифотворчества с двух сторон - поставив барьер в защиту от неоправданных аналогий, с одной стороны, и от безудержного прожектерства - с другой. К. Саган, рассматривая проблему жизни и условий ее возникновения, предупреждает об опасности "планетного", "жидкостного" и "водного шовинизма", т.е. об опасности решать проблему целиком на основе земных аналогий.

Из стремления избежать этой опасности ученые ищут функциональное определение жизни, разума и цивилизации, не ограниченное конкретными земными формами.

Защитой же от прожектерства служит предложенный И.С. Шкловским и принятый всеми участниками совещания в 1971 г. принцип "презумпции естественности", соответствующий общему принципу научных исследований - так называемой бритве Оккама.

Однако вполне уберечь науку от мифотворчества в той ее части, что связана с проблемой внеземных цивилизаций, невозможно, как невозможно избежать ни прожектерства, ни "земного шовинизма", ни субъективизма. И лишнее доказательство тому - неизбежное на этом уровне осмысления проблемы размывание границ между гипотезой ученого и фантазией художника.

Интересно, что участники дискуссии 1971 г. и авторы книги "Внеземные цивилизации. Проблема межзвездной связи" ссылаются на произведения писателей-фантастов на тех же основаниях, как и на научные труды. "Туманность Андромеды" И.А. Ефремова, "Трудно быть богом" А. и Б. Стругацких, "Космическая Одиссея 2001 года" А. Кларка, "Андромеда" и "Черное облако" Ф. Хойла оказываются аргументами в споре.

С подобным явлением мы зачастую сталкиваемся, когда вступаем в область полузнания, перехода от незнания к знанию. Так, рисуя обобщенный и вероятностный "портрет" человека будущего, Л.Е. Этинген делает оговорку, что "в этот синтезированный портрет на равных правах входят и наблюдения антропологов, и домыслы фантастов, и эмоциональные пророчества журналистов". А Коккони и Моррисон, выдвигая идею поисков сигналов внеземной цивилизации на волне атомарного водорода, признавались, что этот проект весьма напоминает научную фантастику.

За последнее время не без опоры на такое странное сближение науки и фантастики высказывались даже смелые предположения о возможном в будущем, при смене научной парадигмы, "размывании границ между строго научным, научно-популярным и фантастическим жанрами".

Трудно сказать, как изменится наука и представление о ней, но несомненно одно: при любых переменах непременно сохранится необходимость проверять каждую гипотезу практикой, иначе наука утонет в субъективизме. Это значит, что сближения науки и фантастики не может быть на уровне доказательных рассуждений. Сближение осуществляется на уровне первоначальных гипотез, предположений, "безумных" идей и, кстати, далеко не во всех областях знаний. Такое сближение, на наш взгляд, наблюдается в тех отраслях науки, которые волею судеб вовлечены в мифотворческий процесс, участвуют в создании нового, но не научного, а мифического "образа мира". В этом процессе наука и искусство участвуют на равных правах, и в этом смысле осуществляется действительно некий синтез этих двух начал. Самый же процесс мифотворчества направляется настолько мощной общественной потребностью, что для создания мифа в ход идет все: и скоропалительное предположение, и даже прямая ошибка.

Показательна в этом плане история со знаменитыми марсианскими каналами.

Скиапарелли, в 1877 г. открывший "каналы", имел в виду "canali", что значит впадины, выемки, увиденные ученым на поверхности планеты, об искусственном их происхождении речи не было. На английский язык это слово перевели как "canals" (каналы). Однако сама по себе эта ошибка переводчика вряд ли имела бы столь значительные последствия, а "впадины" на теле далекой планеты наверняка не заинтересовали бы писателей. Но эта ошибка легла на свежее впечатление от вышедшей в 1874 г. работы Джона Фиска "Космическая философия", в которой он развивал мысль о том, что вся вселенная управляется единым законом "параллельной эволюции", и потому Марс как старший брат Земли должен быть колыбелью более старой цивилизации. Наблюдения В. Пикеринга и Д. Фодда во время марсианского противостояния в 1892 и 1907 гг. подтвердили возможность жизни на Марсе. Ученые говорили только о возможности. Рождающийся миф быстро превратил эту возможность в действительность. Дело завершил Персиваль Лоуэл, который в 1895 г. начал печатать статьи в популярной прессе, а затем издал книги "Марс" (1895) и "Марс и его каналы" (1907), где отстаивал мысль, что марсианские "каналы" - ирригационная система, с помощью которой неизвестная разумная раса пытается задержать агонию умирающего мира. Если прибавить к этому многочисленные фантастические произведения вроде романов Р. Берроуза и других менее известных авторов, то становится ясно, каким путем в сознании широкой публики закреплялось представление о марсианской цивилизации - в создании мифа участвовали и ученые, и популяризаторы науки, и писатели.

Не менее показательна и судьба "ретроспективного" мифа о возможном посещении Земли в далеком прошлом космическими путешественниками. Этот миф тоже создается совместными усилиями ученых, популяризаторов науки и писателей-фантастов.

Впервые мысль о том, что в старых мифах могли сохраниться воспоминания о некогда случившихся контактах с внеземной цивилизацией, была высказана не фантастом, а ученым в 1959 г. Мы имеем в виду известное интервью М.М. Агреста. И.С. Шкловский писал, что именно тогда проблема посещения Земли представителями инопланетного разума впервые была поставлена "на научную основу", мысль же М.М. Агреста о том, что материальные следы такого посещения, возможно, оставлены гостями из космоса на обратной стороне Луны, И.С. Шкловский называет "очень изящной". Позднее эту идею поддержал К. Саган, присоединивший к Луне как возможному хранителю такой информации еще и земные пещеры. Что касается писателей-фантастов, то в их романах изображение разного рода посещений - и дружественных, и агрессивно-захватнических - встречается на каждом шагу. И как бы ни относиться к этой идее, она сейчас стала чем-то привычным. Гипотеза же М. Агреста породила еще целый поток статей в популярных журналах.

Идея посещения Земли инопланетянами получила такую популярность потому, что она каким-то образом соответствовала интуитивной потребности создать "образ мира", включающий космос и внеземные цивилизации в нашу земную историю. О популярности идеи говорят хотя бы многочисленные письма читателей, предлагавших свои варианты прочтения древних сказок и преданий под этим углом зрения. Об этих письмах сообщал, например, журнал "Смена" после опубликования статьи А. Казанцева "Пришельцы из космоса?" (1961 г., No 8, 9, 10). Да и позднее эта идея не умерла. При журнале "Знание-сила" была организована неофициальная Комиссия по контактам. Комиссия выдвинула принцип "космического кенгуру" для поисков следов возможного посещения на Земле, в том числе в мировом фольклоре. С разъяснением этого принципа Р. Подольный выступал на представительной научной конференции в Бюракане в 1971 г.

В 70-е же гг. появились статьи китаеведа И. Лисевича, в которых он анализирует некоторые из китайских мифов исходя из гипотезы возможного отражения в них давнего посещения Земли разумной космической расой. Статьи рассчитаны не на массового читателя, одна из них опубликована в специальном журнале.

Правда, подавляющее большинство ученых-историков остаются противниками идеи подобного посещения и всякого рода "следы", оставленные Пришельцами на Земле, вроде таинственных рисунков или циклопических сооружений древности они склонны объяснять "изнутри", как результат деятельности земных цивилизаций в далеком прошлом. Но как бы то ни было, этот миф пока жив и науке все еще приходится им заниматься, доказывая его правильность или опровергая его. А создавался он, повторяем, совместными усилиями ученых, популяризаторов науки и писателей-фантастов. На него работали и предположение об искусственном происхождении спутников Марса, высказанное И.С. Шкловским, и гипотеза М.М. Агреста, и многочисленные романы о "вторжениях", и шум вокруг "тунгусского дива".

В паши дни в распоряжении как науки, так и фантастики накопилась масса предположений, догадок, гипотез и попросту фантазий о наших возможных братьях по разуму. А мифы о будущем самого человека, естественно примыкающие к мифам о космических цивилизациях, "обживают" и идею академика Вернадского об автотрофности человека, и мысль о создании "водного" человека Ж. Кусто и пр.

Каждое из подобных предположений, высказанных ученым или писателем, еще не является мифом. Это своего рода заготовка к мифу. Миф возникает как некая совокупность таких предположений, как усредненное целое.

Все сказанное выше позволяет подвести некоторые итоги о механизме мифообразования.

Итак, современный миф рождается не просто при содействии, а в недрах науки и искусства. Однако едва ли правильно было бы на этом основании называть ученых и писателей мифотворцами.

Как бы ни была смела, неожиданна и "безумна" идея, предложенная ученым или писателем, никто из них специально не создает миф; один выдвигает гипотезу, другой - пишет фантастический рассказ или роман. Но если это конструктивная идея и если она как-то вписывается в общую картину мира, составляющую современный миф, делает эту картину более полной и универсальной, то она так или иначе закрепится в обиходном сознании. Закрепление же осуществляется через повторение и варьирование идеи, в том числе и в "массовой" фантастике. Поэтому, кстати, у писателей-фантастов и исследователей создается противоречивое впечатление: одни связывают с мифом только лучшие образцы научной фантастики (Бен Бова), другие оставляют мифотворчество на долю как раз "массовой", вторичной фантастики (Ю. Кагарлицкий).

На самом же деле мифотворческий процесс осуществляется на всех этих уровнях - научное гппотсзирование, лучшие произведения научной фантастики, выдвигающие новые конструктивные идеи, и "массовая", вторичная фантастическая литература. При этом происходит некое "распределение обязанностей". На первом уровне появляется импульс, идея, подчас безобразная (вроде мысли о возможности жизни на иной основе, чем на Земле), на втором - осуществляется ее образная конкретизация, которая сама по себе конструктивна ("Солярис С. Лема как воплощение мысли об иных формах разума); порой оба эти момента с самого начала выступают в единстве в беллетризованной гипотезе. И, наконец, на третьем уровне - в "массовой" фантастике - происходит закрепление этой идеи, "обживание" ее, она становится привычной обиходному сознанию. Каждое из этих звеньев совершенно необходимо для создания мифа. Получается, что современный миф в отличие от древнего вторичен по отношению к науке и искусству. Но при этом он обладает относительной самостоятельностью и вступает в сложные взаимодействия и с наукой, и с искусством, ибо, даже возникая на базе научного гипотезирования, он начинает жить по своим законам. И наука начинает бороться с мифом.

Вообще наука по отношению к современному мифу выполняет двойную роль: с одной стороны, она помогает его рождению, участвует в его создании, с другой - сразу же, не успел миф по-настоящему родиться, начинает работу по его разрушению. У "марсианских каналов" было немало противников среди ученых-современников Скиапарелли и Лоуэла, а к проблеме внеземных цивилизаций подавляющее большинство современных астрономов и физиков относится с нескрываемой иронией. Предисловия к фантастическим романам, которые зачастую пишут ученые и в которых они дают оценку степени научности фантазии писателя, - тоже порождение такой поправки мифа со стороны науки. Мы уже не говорим о работах ученых, разоблачающих мифы о посещении Земли, об искусственном происхождении самого человека и пр.

Искусство тоже не только помогает рождению мифов нашего времени, но и получает из мифов огромный запас образов, ибо те образные модели действительности, которые рождаются в мифах, используются затем в искусстве, начинают жить в нем в ином качестве, уже не в виде непосредственно информационных структур, они дают основу для условных, иносказательных построений, переплетаясь при этом с прежней традицией сказочной, средневековой, романтической фантастики. Миф, как всегда, дарит искусству "арсенал" образных средств.

Однако отношения между наукой, искусством и новым мифом в тех областях, где этот миф формируется, этим не ограничиваются, и общая картина оказывается довольно сложной. Ведь рождаясь в недрах искусства и науки, формирующийся миф практически от них не отделим. Мы это видели уже на примере проблемы внеземных цивилизаций и дискуссий вокруг нее.

У искусства, в том числе и у фантастики, связь с обиходным мышлением, с массовым сознанием теснее и непосредственнее, нежели у науки. И научная фантастика оказалась тем механизмом, при помощи которого смутные догадки, непроверенные модели, "безумные", смелые предположения, которых всегда немало возникает в научной среде, поступали в более широкий оборот, делались достоянием не только специалистов, а выносились до всякой экспериментальной проверки в массовое сознание. В это русло, а не в науку устремилась и творческая мысль ученых, размышлявших на темы, считавшиеся в науке "несерьезными". Такой приоритет научной фантастики признают и сами ученые. Так, проф. С.А. Каплан пишет, что "подобные вопросы (поиски сигналов внеземных цивилизаций - Т.Ч.) сначала поднимались в научно-фантастической литературе".

То же наблюдаем мы и относительно мифа о посещении Земли пришельцами из космоса в прошлые века. Как отмечает И.С. Шкловский, ко времени выступления М.М. Агреста со своей гипотезой (1959 г.) такое посещение успело стать уже классическим сюжетом в научной фантастике.

Опередила научная фантастика не только современную экзосоциологию, но и прогностику опять-таки не столько в смысле действительной ценности добытых ею знаний и четко разработанных теорий и концепций, а в смысле удовлетворения потребностей развития обиходного сознания.

Своеобразный приоритет фантастики в деле социального и научно-технического прогнозирования, как и в случае с внеземными цивилизациями, признают сами ученые. Так, Г.М. Хованов, отмечая, что "в нашей цивилизации снова формируются и начинают играть важную функциональную роль подсистемы, специализирующиеся на прогнозе будущего", пишет далее, что "до сих пор наиболее яркими примерами составления "долгосрочных прогнозов" дальнейшего развития человеческой цивилизации были научно-фантастические и социально-фантастические произведения". И современная прогностика ищет свои пути, постоянно оглядываясь на уже имеющийся опыт, анализируя созданные в фантастической и утопической литературе модели и методы прогнозирующего моделирования.

Однако нужно оговориться, что такой приоритет фантастики - явление во многом мнимое, кажущееся. В свое время И.А. Ефремов упорно возражал против представления о фантастике как о "преднауке", открывающей науке новые пути. Ученые обращаются к фантастике, когда их воображение тревожит яркая идея, а "доказательных рассуждений", ее подтверждающих, не существует. Бывает, что позднее появляются и доказательства, и даже инженерные расчеты, и тогда кажется, что фантастика дала ученым "задание", которое они послушно выполняют. Однако аплодируя фантастике, как правило, не выясняют предысторию идей, высказанных в научно-фантастических произведениях, путь их в фантастику, а не только дальнейшие их странствования после обнародования в научной фантастике. А это было бы весьма интересно. Так, идея разумного плазменного облака, воплощенная в романе Ф. Хойла "Черное облако", принадлежала вовсе не автору романа, а его коллеге, имеющему к фантастике весьма отдаленное отношение. Профессор Голд сам "признавался" в авторстве этой идеи на совещании в Бюракане. Скорее всего большинство новых конструктивных идей научной фантастики имеет подобное же происхождение.

Размышляя над путями дальнейшей биологической эволюции человека, И.В. Муравьев и В.С. Бойко пишут: "В области отыскания новых возможностей преобразования мира и человека несправедливо жаловаться на отсутствие теорий и гипотез, непосредственно питающих сейчас фантастику".

И Л.Е. Этинген считает, что фантасты "подхватывают" "не обретшие еще твердой экспериментальной почвы и витающие в воздухе научные идеи".

Одним словом, вопрос о приоритете в тех областях человеческой деятельности, которые связаны с формированием современных мифов, необычайно сложен и запутан.

Выше мы говорили о необходимости при изучении мифов нашего времени не отбрасывать ни одного предположения или догадки, от кого бы они ни исходили - от ученого или от художника. Все это так. Но дело в том, что миф и здесь сохраняет свою безымянность. Специальными изысканиями почти всегда, конечно, можно "докопаться" до того, кто же первый сказал "а". Но в массовое сознание мифологические модели поступают все же безымянными или из вторых и третьих рук. И прав был С. Лем, когда, сетуя на "одомашнивание" космоса, на то, что вселенная в научной фантастике все дальше уходит от "вселенной ученых", признавал, что в такой "деформации" повинны все и никто в отдельности. Эта "деформация" - дело рук мифа, который, как всегда, мерит вселенную человеком, пытается сделать ее понятней и уютней для уровня современного массового сознания. А в трудностях распознавания первого толчка, "авторства" раскрывается как раз та загадка, которая волновала Шеллинга - целое поколение (и даже не одно!) работает над созданием нового мифа, как если бы это была единая творческая индивидуальность.

Современный миф, сохраняя немало общего с древней мифологией (общей является задача создания модели мира и одновременно "модели поведения", по выражению А. Гулыги), вместе с тем значительно от него отличается. Он не только не поглощает науку и искусство, как это было в древнем мифе, но весьма ограничивает сферу своей деятельности. Ему, безусловно, нет места там, где господствуют "доказательные рассуждения", он вынужден поселиться в области полузнания, в области веры и сомнения. А это приводит к тому, что современный миф приобретает новое свойство - он становится вероятностным.

На первый взгляд, это кажется странным - ведь в нашем представлении миф тесно связан с безграничной верой, соответствует "структуре сознания, принципиально нацеленного на всякую веру".

В возможности такой безоглядной веры, кстати, и заключается основная потенциальная социальная опасность любого мифа. Все это правильно. И тем не менее современный миф явно проявляет противозаконную тенденцию перекочевать из области веры в область сомнения - ему и верят и не доверяют одновременно.

Такая трансформация мифа только на первый взгляд может показаться странной. Между тем миф в данном случае просто подчиняется определенным закономерностям развития сознания. Путь от жесткого детерминизма к реакциям, включающим вероятностное моделирование, очевидно, является общим законом развития жизни и разума.

Принцип внутренней организации механизма опережающего отражения изменялся от преобладания жесткого детерминизма на самом низком уровне организации живого через введение вероятностной составляющей до самоорганизации в структуре.

Принципиально вероятностен и современный миф, включающий непременно модель грядущего. Развитие науки воспитывает в определенном плане и обыденное сознание, сообщая безрелигиозному мифу свой вероятностный, т.е. более свободный, подход к явлениям действительности.

Такое положение современного мифа между верой и неверием, вероятностный характер его делают отношения мифа с художественной фантастикой более сложными, нежели те, что существовали между древним мифом и искусством.

Прежний миф, лишь разрушаясь, становился искусством. Во взаимоотношениях современного мифа и искусства трудно уловить такую четкую временную последовательность: ведь миф рождается, как мы старались показать, на базе искусства и внутри него (как и науки). И подчас невозможно сказать, что здесь первично - фантастический или собственно познавательный образ.

Вероятностный же характер современного мифа облегчает переход от мифа к фантастике, и наоборот. Тут очень трудно проследить, где кончается фантастика и начинается миф.

Благодаря вероятностному характеру современного мифа возможен не только переход от познавательного образа к фантастическому, но и обратная трансформация.

Все, о чем говорилось выше (сложность и неоднозначность отношений науки и фантастики, собственно художественного образа и, так сказать, "мифологического ядра" его внутри самой фантастической литературы современности, вопрос о характере "опережения" науки фантастикой в постановке ряда проблем) заставляют внимательнее присмотреться и к уже отмеченной проблеме вторичности современного мифа, ибо она очень не проста и требует более тщательного и глубокого рассмотрения. Можно назвать и еще ряд вопросов, которые неизбежно встанут перед исследователем, если он не отвернется от современного мифа с презрением, а попытается понять его непростое бытие. Одной из них является соотношение эстетического и познавательно-информационного начал в современном мифе. Ведь именно мифотворческая природа научной фантастики обусловила ту странную "буквальность" фантастических образов, которая порой ставила в тупик критиков и породила пресловутую проблему специфики. Еще можно упомянуть и проблему синтетической или даже синкретической природы современного мифа. Этот вопрос не только пока не решен, но, на наш взгляд, даже не поставлен правильно. До сих пор речь шла о синтезе научного и художественного методов познания как свойстве научной фантастики. Очевидно, эта проблема должна быть поставлена в иной плоскости. Ведь в тех областях научного знания и гипотезирования, которые соприкасаются с живым мифотворческим процессом. можно наблюдать сближение с формами свободного фантазирования, присущими художественному мышлению и творчеству. Недаром проект Озма был назван так в честь сказочной принцессы.

Одним словом, современный натурфилософский миф скрывает немало проблем и загадок. И мы хотим закончить эту статью так же, как начали ее: мифы нашего времени не только существуют, но и заслуживают объективного внимания исследователей, критического анализа.

*Чернышева Т.А. Фантастика и современное натурфилософское мифотворчество.  
Художественное творчество. Сборник. - Л., 1983, с.58-76.*

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Е.А. ЛАПИНА

### РОЛЬ ПСИХОЛОГИИ В ИЗУЧЕНИИ "НЕЕВРОПЕЙСКИХ" ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Проблемы художественного творчества включают важные и достаточно сложные аспекты: социально-исторические и личностные условия творчества, взаимодействие культурных традиций и новаторства, природу художественного таланта, взаимоотношения художника с обществом и др. Изучение этих и других не менее сложных вопросов, до сих пор мало изученных, есть та область, где содружество специалистов различных гуманитарных профессий (искусствоведов, философов, психологов, эстетиков) необходимо. Цель настоящей работы - привлечь внимание психологов к одной интересной и важной проблеме, проблеме, которая изучалась до сих пор практически без их участия.

Речь идет об эстетико-психологическом аспекте изучения "примитивного" искусства (искусства современных аборигенных культур Африки, Океании и т.д.).

Интерпретации последнего, как мы постараемся показать, в ряде случаев глубокие и интересные, в подавляющем своем большинстве страдают одним существенным недостатком: либо полным игнорированием проблемы художественного творчества, либо узким, однозначным пониманием ее существа. Было бы ошибкой обвинять в этом недостатке исследователей "примитивного" искусства. Область художественного творчества остается, по существу, неприступной твердыней, не поддающейся ни длительной "осаде" (экспериментальная психология), ни методам "подкопа" (психоанализ), не сдается она и благодаря "предательству" изнутри (интроспекция).

При обращении к художественному творчеству, продукты которого - произведения примитивного искусства, сложности возрастают уже потому, что искусство это принадлежит неевропейскому миру восприятий, ценностей, отношений. Экспликация характера художественно-творческой деятельности в примитивной культуре вследствие достаточной простоты и наглядности структуры последней, а также большой степени открытости, публичности социальных процессов, протекающих в ней, представляет не только локально научный интерес и может быть весьма эффективной. Понимание закономерностей функционирования и развития творческих процессов примитивной культуры углубляет наши знания в области построения общей теории творчества, выявления принципов, его организующих, проникновения в его природу. Условно всю систему социально-духовных культурных координат можно представить в виде двух уровней: верхний уровень этой системы будет иметь оригинальные для каждой культуры характеристики, и различие их будет существенно; нижний уровень - глубинный (видовой - общечеловеческий) будет определяться адекватными для любого типа культуры психическими процессами. В свете сказанного, как представляется, проблема должна ставиться следующим образом: каково соотношение локальных, культурно-исторических и универсальных, эстетических, т.е. в конечном итоге психологических детерминант такого специфического вида деятельности, как художественное творчество, в частности в примитивном искусстве.

\* \* \*

Интерес к изучению "примитивного", а также и первобытного искусства, столь ярко обозначившийся в середине XX столетия, объясняется в первую очередь актуализацией проблем личности человека. Об этом свидетельствует, например, активное развитие гуманитарных наук в этот период. С другой стороны, мощным стимулом интереса выступили процессы поиска новых средств выразительности в самой художественной практике европейского (авангардизм) и американского (музыка) искусства, получившего значительные импульсы со стороны "примитивного" искусства.

Первоначальная интерпретация "примитивного" искусства как неразвитого, примитивного в буквальном смысле слова, осуществлялась главным образом в традициях так называемого эволюционизма: искусство "примитивное" принимали за некий законсервировавшийся этап древнейшего искусства - искусства эпохи Палеолита (35-10 тыс. лет до н.э.). Начиная с 30-х гг. направление изучения этих искусств ощутимо меняется. Вокруг были реально "открыты" богатство и разнообразие форм, техническое совершенство, выразительность языка, устойчивость стилистических традиций этих внеевропейских типов искусства. В результате кризиса европоцентрических идей, а также внутренней критики эволюционистской доктрины, как казалось исчерпывающей себя, постепенно начал формироваться взгляд на "примитивное" и первобытное искусство, как явления самоценные и художественно-оригинальные.

Вскоре после распространения такого представления остро встал вопрос научной квалификации примитивного и первобытного искусства. Вплоть до настоящего момента остается актуальной проблема введения первобытного и примитивного искусства в научный арсенал европейского знания. Другими словами, необходимо было найти научные средства вне традиции эволюционизма, вычленяющие и объясняющие художественную ценность искусства первобытного и примитивного.

Одной из популярных в 30-х и 50-х годах XX в. попыток ухватить сущность "примитивного" и первобытного искусства в плане признания за этими последними равных прав наряду с европейским классическим искусством и была попытка рассматривать художественное творчество впеекропейского круга через призму личности художника. При этом предполагалось, что художник олицетворяет собой некую универсальную "единицу", "клеточку" процесса художественного творчества, реализующую в тех или иных типологически устойчивых формах те или иные конкретно-исторические социальные и культурные содержания. Другими словами, художника рассматривали как некий характерный тип, универсальность психо-физиологических констант которого относительно устойчива, независимо от всяких иных социально-культурных исторических характеристик.

Исследователи предполагали также, что благодаря изучению живого "функционера" художественной практики примитивного мира удастся открыть также и эстетику этого общества.

Первая часть программы, представляющая для нас предмет первостепенной важности, выглядела ошеломляюще простым "заходом" на решение многих сложных проблем. Далее вопрос заключался в том, какими способами, с каких позиций можно было подойти к этой проблематике. Так как проблема "примитивного художника" была поднята на щит в среде художников, а также и этнологов, понятно, что и решалась она соответствующими средствами. Понятно, что впечатления художников могли расцениваться лишь в качестве иллюстраций к научным предложениям. Нужна была серьезная научная аргументация. Таковая не заставила себя долго ждать. Но, к сожалению, она носила негативный характер (и это именно тот момент, который связывал первую и вторую части программы).

В значительной мере следствием открытия мира "примитивного" искусства стало новое понимание значения искусства как одного из наиболее убедительных свидетельств глубокого единства человечества. В этом плане понятен пафос тех исследователей, которые, как им казалось, нашли в самой персоне художника зерно этого единства.

Категория "примитивный художник" уже с момента своего возникновения как бы функционировала на двух уровнях: общегуманитарном, питаемом пафосом гуманистического рассмотрения всей совокупности проблем культуры, и узко-научном, детерминируемом, во-первых, конкретным характером материала и, во-вторых, границами и средствами того или иного метода.

На мировоззренческом уровне гуманистически трактовал этот вопрос Франц Боас - один из основателей американской культурной антропологии: идеалы могут быть различны, однако "генеральный характер наслаждения красотой" является универсальным.

Среди специальных научных подходов доминирующее место занял психоанализ. Стиль психоаналитических исследований этого периода - смесь восхищения с апологетикой и добавлением ностальгической чувствительности. Исследователи этого направления предполагали "простоту и комфортность в психологическом характере мира дикарей, мира, в котором конфликты индивидуальности с природой и обществом еще не реализовались". Защита "экзотики примитивных" в рамках психоаналитических интерпретаций сочеталась с пониманием эстетического как "коренного принципа жизни". Согласно Сидову, для примитивного человека существование является настолько целью, насколько и началом, для европейца же существование - исходная позиция. Поэтому, считает он, "эстетическая функция зависит от репрезентативной стабильности экспрессии, а не от динамических изменений импрессивной формы". Успех "примитивного" искусства среди художников авангарда, а также в среде ценителей его один из сторонников психоанализа объясняет следующим образом: по мере того, как старые экспрессии становятся "обрядовыми", наступает время новых стилей; так происходит потому, что старые экспрессии уже "не могут освобождать удовольствие от бессознательных истоков".

Вклад представителей этого направления в изучение "примитивного" искусства носил все же скорее обобщающий характер, нежели конкретно-научный. Интересные наблюдения, касающиеся изучения генезиса некоторых аспектов социально-религиозного функционирования произведений искусства (В. Мюнстербергер, например, анализирует историческое развитие сакрализованного ритуала, в рамках которого происходит смещение предмета сакрализации: "от ритуала черепа вождя или предка - к ритуалу его изображения, образа"), отягощены схематизмом, психоаналитическими штампами. Такова в частности интерпретация природы творческого процесса "примитивного" художника, якобы стимулируемого сложным сочетанием эдиповых и предэдиповых комплексов.

По мере того как постепенно увядал пышный и красочный цветок гуманистического пафоса, активно питавшего (особенно поначалу) идею органического "родства" любого искусства, она все более обнаруживала свою однозначность. В обнаженном виде идея универсальной константности "художественной персональности" представляла художника, олицетворяющего собой некий "художественный орган", по природе своей предназначенный "обрабатывать" те или иные содержания и производить те или иные формы.

Понимание такой логики развития этой темы, видимо, осознавалось исследователями в той или иной степени и повлияло на дальнейший ход развития проблематики, так что по мере углубления в предмет исследования изучение его распалось на разработку множества частных проблем и вопросов, касающихся содержания и формы, таких как развитие стиля, границы отдельных стилей, функции искусства, роль художника в обществе и т.д., что само по себе было и логичным, и ценным, однако при этом из поля зрения ушли, выпали генеральные проблемы, собственно с которых и начинала свою жизнь научная интерпретация феномена "примитивного" художественного творчества. Для развития и углубления последних конечно недостаточно было одного, пусть даже высокого, пафоса. Необходимы были базисные научные принципы для построения теории примитивного художественного творчества и возможной экспликации примитивной эстетики. Пробелы в этом плане остро ощутимы и существенны. Одним из важнейших принципов, на наш взгляд, в развитии научных основ неевропейского художественного творчества является принцип историзма. Представляется, что слабость, хрупкость концепции "художник - константное ядро любого исторического искусства и ключ к примитивной эстетике" в большой степени определилась уже ее антиисторическими интенциями. Анализ конкретно-исторических условий и характеристик процесса художественного творчества и культурно-эстетического восприятия продуктов деятельности "по законам красоты" чрезвычайно сложен даже и в пределах хорошо "обработанных" европейских материалов, в отношении же неевропейских - трудности возрастают неизмеримо. Этого рода сложности тем более велики в отношении рассматриваемого объекта, так как история изучения его достаточно непродолжительна. Поэтому не так уж неожиданны преувеличенный пафос, известная наивность и концептуальная незрелость самой научной ткани наработанного знания.

Неудовлетворенность методологией нашла свое выражение в критических суждениях на двух уровнях. Во-первых, в критическом переосмыслении конкретных позитивных программ исследования неевропейских форм искусства, а также и в попытках ревизии исходных установок, зачастую приводившей, к сожалению, к тотальному релятивизму в оценке значимости взаимодействия культур и отказу от самой возможности изучения отдельных явлений и процессов художественной реальности, к констатации их полной закрытости для исследователя.

В результате кризиса концепции "художник - универсальный ключ..." развитие исследований пошло по пути изучения частных характеристик социальных функций и контроля "примитивного" искусства, по пути внешнего, формального сравнения искусства "примитивного" и европейского.

Одни понимали существо различия между тем и другим в рефлексивном плане: "Современный художник сознательно ищет эстетические ценности, примитивное же искусство использовало их главным образом для того, чтобы дать интеллигибельную форму религиозным концептам"; другие объясняли это различие как различие между дифференцированными функциями современного европейского общества и "синкретными" - примитивного: в европейском обществе художник имеет узкую специализацию с четко выраженной индивидуальной позицией, в примитивном же - "каждый человек является потенциальным художником"; для третьих - особая устойчивость социальных связей "примитивного" общества представлялась определяющим фактором специфического набора культурных символов: как и европейское, "примитивное" искусство тематически относится к определенной основе - мифологической, при том, что европейская основа - это "Илиада" и христианская библия, а "примитивное" искусство не имеет такой единой основы.

Как можно заметить, отказ от исследования "творческой персональности" осуществлялся в порядке постепенного отступления и протекал, по существу, стихийно и вполне бессознательно для тех, кто соприкасался в этот период с миром "примитивного" искусства. Так, например, в книге голландского профессора культурной антропологии А.А. Гербрандса "Искусство как элемент культуры, в частности - в негритянской Африке" проводится ряд методических требований: помимо изучения творческой индивидуальности художника, взаимовлияния художника и общества, развития стиля и др., декларируется необходимость установки - исследовать искусство в культурном контексте.

Интересно, что именно в среде этнологов, в чьем делении находилась вся научная проблематика примитивного мира (так как волна широкого энтузиазма, вызванного вниманием авангардистов к примитивной скульптуре, схлынула и затерялась в калейдоскопе "новых" и "новейших" течений европейского современного искусства), и осуществилась ревизия концепции "примитивный художник - ключ к примитивной эстетике". Открытый удар этой концепции был нанесен в ходе конференции "Художник в племенном обществе", организованной Лондонским антропологическим институтом в 1957 г. Ссылаясь на Уайтхеда ("Мы, вероятно, достигаем наибольшего прогресса, когда анализируем предположение наиболее неоспоримое"), американский антрополог африканист Поль Боганнен прямо заявил о недостаточности объяснения "примитивного" искусства через оценку и понимание роли и творчества художника. Этот метод отпадает сам собой, считает он, если мы попытаемся провести аналогичную процедуру в отношении европейского искусства, тем более, что, как показали полевые исследования, "примитивный" художник вообще не имеет эстетических представлений, следовательно, детерминанты "примитивного" творчества нужно искать в чем-то другом.

Таким образом, весьма неожиданно (после яркого доклада П. Боганнена реакция была достаточно энергичной) оказалось беспочвенным и несостоятельным представление, бессознательно оберегаемое европейскими научными кругами, связанными с данной областью, о том, что разрешение проблемы "примитивного" искусства и "примитивного" творчества - дело техники. Нельзя не заметить, что стремительная победа критики в этом случае свидетельствовала в первую очередь отнюдь не о том, что концепция "художник - ключ к эстетике" была неверна, ошибочна или недостаточно аргументирована. Она, конечно, не была аргументирована никем и никак, а главное то, что она возникла как проблема научно-гуманистическая, тогда как психологи, например, вообще не участвовали в ее зарождении. Представляется, что этот факт оказался существенным для ее существования и развития.

Шоковая реакция, вызванная документированным (в результате полевых исследований) "доказательством" отсутствия персональной "примитивной" эстетики, как представляется, не была адекватной. Конечно, нелегко эксплицировать эстетику "примитивного" художника, если в отношении европейских эта процедура далеко не всегда имеет смысл. Даже мастера литературы (этого словесного искусства), и среди них величайшие, каким был Лев Толстой, предпочитают отсылать к тексту своего произведения, нежели интерпретировать его. По сути дела реакция должна была быть обращена не столько к отрицанию художника как предмета продуктивного исследования, сколько к пересмотру средств анализа, и послужить толчком к их усовершенствованию, уточнению модуса изучения объекта, необходимого соответствия "инструментов" и "поля деятельности", привлечению специалистов, имеющих опыт анализа деятельности в контексте как "базальных", общевидовых, так и "надстроечных", культурно-исторических факторов.

Теперь, по прошествии нескольких десятилетий обращение к началу дискуссии о примитивном художнике (начатой с легкой руки авангардистов) проясняет ряд важных моментов. Прежде всего тот факт, что проблема художественного творчества, строго говоря, так и не была обозначена в своем существе. Авангардисты предполагали, что всякий оригинальный художник стоит перед одной проблемой, говоря кратко - как выразить то, что хочется выразить? Ученые, же оказавшись в аналогичной ситуации (столкновения с новым, неевропейским миром художественного творчества), интерпретировали ее в виде проблемы: искусство как творчество универсально и вездесуще, следовательно, художник - агент этого рода деятельности должен не только содержать в себе адекватные транс-культурные характеристики, но и представлять собой единственный достоверный источник для воспроизведения и экспликации законов как индивидуального, так и универсального порядка.

Поиск эстетических элементов в "примитивной" культуре, элементов, аналогичных европейским эстетическим представлениям, вряд ли может быть продуктивным. Исследование, видимо, следует проводить в более широком масштабе, позволяющем представить общие структуры деятельного сознания, активно проявляющие себя формы мышления, а также актуализированные психические процессы. Думается, что сознание носителей "примитивной" культуры, не отличаясь по своей природе и общим закономерностям развития от европейского, имеет несравненно более тотально организованные структуры. Эти структуры предполагают функционирование духовной жизни общества в неких очень устойчивых унифицированных формах; в то же время внутри этих константных форм могут возникать и реализовываться достаточно разнообразные и весьма динамичные социокультурные явления и процессы, в том числе художественные.

Конечно, мы не можем наблюдать сам процесс создания "примитивных" произведений искусства. Научный анализ, его совершенствование позволяют лишь все более определенно очерчивать границы, в которых этот процесс происходит. Психоанализ, к примеру, достижения которого считаются достаточно интересными, продвинул научные форпосты главным образом в аспекте мотиваций к творчеству. Проблема детерминаций (психологических, культурно-исторических и др.) и та область, которая стоит за ней, остаются открытыми. В настоящем случае проблема детерминации - другая сторона проблемы природы художественного творчества. Рассуждая самым схематичным образом, условно примем инстинкт и интеллект (общевидовое и социокультурное начала) за два полюса психической жизни. Можно представить, что в процессе художественного творчества создается определенное напряжение между этими полюсами. В наши дни совершенно справедливо считается анахронизмом сводить творчество к преобладающему значению одного из них. Каково же взаимодействие интеллектуального и инстинктивного - интуитивного? Можно ли определить механизм самого процесса? По-видимому, инстинкты исполняют роль своеобразного двигателя, благодаря деятельности которых осуществляется работа сложной системы интеллекта. Слишком опосредованные, отрефлексированные отношения между этими полюсами, видимо, приводят к заметному оскудению, бессилию художественной формы, весьма отчетливо наблюдаемому в некоторые периоды истории искусства. Может быть, именно среди художников, обладающих особенно тонкой, чуткой конституцией, такое ослабление "напряжения" фиксируется в более острой форме; их реакция более естественна и более энергична. В этом свете легко объясняется и тяга авангардистов к детскому искусству и искусству "примитивных" как источнику оживляющей силы. Знаменательна в этой связи фраза, которую, говорят, произнес на склоне лет Пикассо по поводу детских рисунков: "В их годы я умел рисовать, как Рафаэль, но мне понадобилась вся жизнь, чтобы научиться рисовать как они". Достаточно близко понимал существо проблемы детерминации один из крупнейших исследователей искусства палеолита Анри Брейль, выразивший ее, правда, в других терминах: "Если бы искусство ради искусства не явилось бы в жизнь, магическое или религиозное искусство никогда бы не существовало. Но, если бы магические и религиозные идеи не пропитали это "искусство ради искусства", включая его в наиболее важные сферы реальной жизни, искусство, будучи (тем самым) недостаточно почитаемым, оставалось бы примитивным в высшей степени".

Таким образом, в творчестве эстетическая детерминанта ("искусство ради искусства", искусство ради наслаждения красотой) вступает, по-видимому, в достаточно сложное взаимодействие с детерминантами культурно-историческими, и только в этом взаимодействии вырастает искусство. Поэтому, в частности, и правильная постановка и разрешение проблемы "примитивного" художественного творчества возможны лишь в рамках того подхода, который умеет не упускать из виду обе детерминанты творческой деятельности, подхода, который выступает давней традицией отечественной психологии.

*Лапина Е.А. Роль психологии в изучении "неевропейских" форм художественного творчества.  
Исследование проблем психологии творчества. Сборник. - М., 1983, с.326-335.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor6.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor8.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Константин СЕЛЬЧЕНОК

### ТАЙНАЯ МИССИЯ МУЗЫКИ

Во все времена музыка признавалась наиболее таинственным, загадочным и невообразимо тонким фактором развития живого. Музыка - это сама гармония, живая структура вибраций, откровение Высшего мира грешной Земле. Древние признавали, что именно музыка играла особую творческую роль в качестве управляющего фактора, позволявшим Магам и Посвященным осуществлять духовное водительство среди людей.

Современная цивилизация в принципе профанична. Основным постулатом жизни сегодняшних землян является признание прочной, механической зависимости тонкого от плотного, внутреннего от внешнего, духовного от вещественного. Даже сама дихотомия "Горнее-Дольнее" измышлена как оправдание самоценности жизни в миру и своего рода параллельности жизни небесной и мирской. Сегодняшние жрецы (ученые, музыковеды, правители) - крайние прагматики. Идеал для них - не живая сущность, но абстрактная цель. Духовные максимы - не "воздух сердца", не кристаллы божественной благодати, но некая романтическая абстракция, без которой в определенном смысле можно и обойтись. Действительность ими понимается как нечто механическое, как то, чем можно и должно управлять, хотя бы даже считаясь с законами этой самой реальности.

Эзотерики всегда считали, что "Вначале было Слово". Мир порожден высшими вибрациями, жизнь земная питается токами космическими, плотная действительность есть слепок и отражение высшей реальности. Не имеющий опыта духовных исследований человек не в состоянии убедиться в достоверности этой истины. Однако она утверждалась всеми учителями и пророками, мудрецами и магами. Во всяком случае, приняв обратный эзотерическому постулат и пойдя по пути развития техносферы, человечество утеряло нечто, без чего жизнь людей попросту невозможна.

Широко распространенная точка зрения музыковедов на последовательность смены "музыкальных формаций" приблизительно такова: музыка является отражением происходящих в обществе изменений, она как бы следует за ними, копирует то, что уже произошло в экономике и политике. Музыка идет вслед за жизнью социума, в хрональном плане являясь скорее артефактом происходящих изменений, нежели фактором, существенно влияющим на сам ход мирового процесса.

Эзотерики всегда считали, что музыка появляется задолго до прихода в мир плотный тех или иных внешних изменений жизни. Они настаивали на том, что музыка не столько предвосхищает те или иные общественно-политические и социокультурные сдвиги, сколько формирует их, вызывает к жизни, как бы катализируя процессы развития народов и цивилизаций.

Появление новых музыкальных концепций, идей и систем фактически является откровением миру, дарованным через того или иного музыканта-пророка. Фактически Творящий Логос есть не что иное, как совокупность созидательных вибраций, кои и слышны, и воспринимаются, и осознаются людьми как музыкальные произведения: "Добрый день, Бог, - говорит Бах. Добрый день, Бах, - говорит Бог" (А. Галич). Музыка - это первая ласточка всех изменений в жизни общества. Будучи проведена на землю гением, будучи закреплена в рамках музыкальной традиции, ширясь и разливаясь среди людей, она подготавливает их подсознание к непростому процессу восприятия нового - какой бы сферы жизни человеческой это новое ни касалось.

Творящая свирель Кришны, арфы Небожителей, лира Орфея и свирель Пана - все это образы несущихся на Землю творящих вибраций, вибраций Логосной музыки. А кто, где и когда воспримет эти вибрации и, осененный вдохновением свыше, сядет за инструмент и породит музыкальное новое, - этим занимаются те же Маги и Посвященные, действующие пусть незримо, но неотступно и реально, посылая поверх Пространства нужные токи наиболее восприимчивым людям.

Для того чтобы убедиться в достоверности излагаемой позиции, необходимо лишь сравнить ритмы возникновения в Европе различных музыкальных школ, направлений и систем с ритмами экономических, политических и культурных сдвигов. По предварительным наблюдениям оказывается, что музыкальный гений приходит на Землю, точнее, принимается за "работу" лет за 30-50 до наступления крупных сдвигов в сознании отдельных народов.

Возможно, подобного рода исследование помогло бы осознать и деятелям культуры, и политикам, и руководителям средств массовой информации ту фантастическую роль, какую музыка играет в управлении процессами общественного развития. Возможно, тогда иначе была бы понята китайская поговорка: "Разрушение любого государства начинается именно с разрушения его музыки. Не имеющий чистой и светлой музыки народ обречен на вырождение".

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor7.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor9.html)

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor5.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor7.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Константин СЕЛЬЧЕНОК

### ТАЙНАЯ МИССИЯ МУЗЫКИ

Во все времена музыка признавалась наиболее таинственным, загадочным и невообразимо тонким фактором развития живого. Музыка - это сама гармония, живая структура вибраций, откровение Высшего мира грешной Земле. Древние признавали, что именно музыка играла особую творческую роль в качестве управляющего фактора, позволявшим Магам и Посвященным осуществлять духовное водительство среди людей.

Современная цивилизация в принципе профанична. Основным постулатом жизни сегодняшних землян является признание прочной, механической зависимости тонкого от плотного, внутреннего от внешнего, духовного от вещественного. Даже сама дихотомия "Горнее-Дольнее" измышлена как оправдание самоценности жизни в миру и своего рода параллельности жизни небесной и мирской. Сегодняшние жрецы (ученые, музыковеды, правители) - крайние прагматики. Идеал для них - не живая сущность, но абстрактная цель. Духовные максимы - не "воздух сердца", не кристаллы божественной благодати, но некая романтическая абстракция, без которой в определенном смысле можно и обойтись. Действительность ими понимается как нечто механическое, как то, чем можно и должно управлять, хотя бы даже считаясь с законами этой самой реальности.

Эзотерики всегда считали, что "Вначале было Слово". Мир порожден высшими вибрациями, жизнь земная питается токами космическими, плотная действительность есть слепок и отражение высшей реальности. Не имеющий опыта духовных исследований человек не в состоянии убедиться в достоверности этой истины. Однако она утверждалась всеми учителями и пророками, мудрецами и магами. Во всяком случае, приняв обратный эзотерическому постулат и пойдя по пути развития техносферы, человечество утеряло нечто, без чего жизнь людей попросту невозможна.

Широко распространенная точка зрения музыковедов на последовательность смены "музыкальных формаций" приблизительно такова: музыка является отражением происходящих в обществе изменений, она как бы следует за ними, копирует то, что уже произошло в экономике и политике. Музыка идет вслед за жизнью социума, в хрональном плане являясь скорее артефактом происходящих изменений, нежели фактором, существенно влияющим на сам ход мирового процесса.

Эзотерики всегда считали, что музыка появляется задолго до прихода в мир плотный тех или иных внешних изменений жизни. Они настаивали на том, что музыка не столько предвосхищает те или иные общественно-политические и социокультурные сдвиги, сколько формирует их, вызывает к жизни, как бы катализируя процессы развития народов и цивилизаций.

Появление новых музыкальных концепций, идей и систем фактически является откровением миру, дарованным через того или иного музыканта-пророка. Фактически Творящий Логос есть не что иное, как совокупность созидательных вибраций, кои и слышны, и воспринимаются, и осознаются людьми как музыкальные произведения: "Добрый день, Бог, - говорит Бах. Добрый день, Бах, - говорит Бог" (А. Галич). Музыка - это первая ласточка всех изменений в жизни общества. Будучи проведена на землю гением, будучи закреплена в рамках музыкальной традиции, ширясь и разливаясь среди людей, она подготавливает их подсознание к непростому процессу восприятия нового - какой бы сферы жизни человеческой это новое ни касалось.

Творящая свирель Кришны, арфы Небожителей, лира Орфея и свирель Пана - все это образы несущихся на Землю творящих вибраций, вибраций Логосной музыки. А кто, где и когда воспримет эти вибрации и, осененный вдохновением свыше, сядет за инструмент и породит музыкальное новое, - этим занимаются те же Маги и Посвященные, действующие пусть незримо, но неотступно и реально, посылая поверх Пространства нужные токи наиболее восприимчивым людям.

Для того чтобы убедиться в достоверности излагаемой позиции, необходимо лишь сравнить ритмы возникновения в Европе различных музыкальных школ, направлений и систем с ритмами экономических, политических и культурных сдвигов. По предварительным наблюдениям оказывается, что музыкальный гений приходит на Землю, точнее, принимается за "работу" лет за 30-50 до наступления крупных сдвигов в сознании отдельных народов.

Возможно, подобного рода исследование помогло бы осознать и деятелям культуры, и политикам, и руководителям средств массовой информации ту фантастическую роль, какую музыка играет в управлении процессами общественного развития. Возможно, тогда иначе была бы понята китайская поговорка: "Разрушение любого государства начинается именно с разрушения его музыки. Не имеющий чистой и светлой музыки народ обречен на вырождение".

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor7.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor9.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### В.И. МАРТЫНОВ

### ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО КАК ФАКТОРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

Каждая эпоха обладает своим индивидуальным и неповторимым видением и объяснением мира, своим идеалом, своим стилем мышления. Музыка - вид искусства, где звуковой материал располагается во времени, а концепция эпохи, проявляясь в законах времени, организует материал в ту или иную определенную музыкальную форму.

В музыкальном произведении нужно различать две временные линии. Одна - это объективное время, отмеряемое ходом часов и выражающее длительность произведения в минутах, секундах и часах. Это время, необходимое для прослушивания произведения, оно является как бы листом, для всех одинаковым, на котором каждый композитор моделирует время таким, каким он его понимает в соответствии со стилем мышления своей эпохи. Моделируемое музыкальными средствами время, вступающее в реакцию с объективным временем, является второй временной линией произведения.

Ощущение течения времени обеспечивается музыкальными средствами путем непрерывного изменения музыкальной ткани. Если мы возьмем любую короткую музыкальную фразу и будем непрерывно повторять ее, не внося никаких изменений, у нас возникнет ощущение, аналогичное тому, какое мы получили бы от стука маятника. Другими словами, мы получим ощущение течения объективного времени, измерительной единицей которого в данном случае будет длина музыкальной фразы. Но если при каждом новом повторении мы будем вносить какие-нибудь изменения в эту фразу, то на этот раз ощущение времени окажется внушенным именно этим изменением первоначальной фразы, т.е. чисто музыкальными средствами. По-разному изменяя фразу при повторении, мы будем получать различные ощущения течения времени. Таким образом, изменение - мера времени в музыке.

В музыкальном произведении все изменения, создающие ощущение времени, происходят с тематической ячейкой, т.е. с наиболее короткой законченной музыкальной мыслью, имеющей эмоциональную индивидуальную характеристику. Именно в ней заложены определенные возможности к дальнейшему развитию, реализация которых и происходит в произведении. Тематическая ячейка - это смысловой атом произведения.

Время в музыкальном произведении нельзя анализировать в отрыве от пространства, так как время и пространство составляют единый пространственно-временной его "каркас", где структура пространства (однородная или дискретная) зависит от законов времени и наоборот.

На примерах четырех композиторов разных эпох: Палестрины, Баха, Бетховена и Веберна - я попытаюсь показать, как различные представления о времени и пространстве вызывают к жизни различные музыкальные формы. Этот анализ, разумеется, никак не претендует на полноту; цель его, скорее, указать проблему, нежели ее решить.

### 1

Необычность концепции времени и пространства в музыке Палестрины обусловлена своеобразием и сложностью мироощущения эпохи, в которую он жил. Понять смысл и красоту творчества Палестрины можно лишь помня о том, что его произведения - это прежде всего культовая музыка. Произведения Палестрины начисто лишены какого бы то ни было описательного, эмоционального или психологического момента. Все, что связано со сферой человека и природы, в них исключено. Единственная реальность его музыки - бог, вечный и единый. Предметный мир, ограниченный во времени и пространстве, преходящ, он возникает и исчезает, снова и снова растворяясь в этой вечной и единой сущности. Ее воплощение в произведениях Палестрины и обусловливает их внеличный, вневременной характер. Какие же музыкальные средства привлекает Палестрина для достижения подобной цели?

Прежде всего интонации тематической ячейки ограничены строгими правилами, жестко регламентирующими и ограничивающими употребление интервалов, их последовательность, совершенно исключающими хроматизм, а также налагающими ограничение и на ритмическую структуру ячейки. Эти правила продиктованы не только заботой об удобстве исполнителей-вокалистов; основная их цель - исключить авторский субъективный произвол при выборе тематизма и создать ячейки, совершенно лишенные индивидуальности. И действительно, ни в тематической ячейке, ни в дальнейшем ходе произведения нам не удастся найти ни одной детали, ни одного элемента, выдающего личность Палестрины, его внутренний, субъективный мир. Ясно, что тематические ячейки, ограниченные подобным образом, будут все иметь одно лицо, так как являются различными комбинациями очень ограниченного числа элементов. При таком нивелировании индивидуальности тематическая ячейка теряет свое определяющее и главенствующее положение, растворяясь в общем потоке музыкальной ткани и сливаясь с ним. Индивидуально аморфная ячейка не способна противопоставить себя остальной нетематической ткани, и поэтому каждый интонационный оборот не менее важен, нежели сама ячейка.

В результате создается непрерывный, совершенно равномерный поток однородной, без сопоставлений и контрастов, музыкальной ткани. Исполнительский состав сверхстабилен: можно сказать, что почти все произведения Палестрины написаны для одного исполнительского состава, а именно везде одинаково применяемого хора a capella. Тут видна связь между безличной тематической ячейкой и лишенным всякой индивидуальной характеристики исполнительским составом.

С полным правом можно сказать, что не отдельно взятая та или иная конкретная музыкальная фраза, а все функции тематической ячейки, смыслового ключа, в соответствии с которым протекает развитие всего произведения, сведены к выполнению правил строгого стиля Палестрины. И именно они диктуют интонационный, метрический, ритмический и гармонический облик произведения. Поэтому тематизма в нашем понимании у Палестрины нет. Достаточно проследить, как Палестрина обращается с отдельными интонационными образованиями, точность повторения которых соблюдается только при первых проведениях темы, при вступлении голосов в фуге. Затем следуют все менее и менее точные проведения, пока эта интонация не растворится в других подобных интонациях. При такой нестабильности тематических ячеек и перетекаемости их друг в друга в каждый момент появляются все новые и новые комбинации, обусловливая неповторяемость музыкальной ткани. Но так как сама интонация - это всего лишь одна из деталей всеобщего идеального тематизма, подразумеваемого правилами строгого стиля, то неповторяемость музыкальной ткани не является следствием развития или изменения. Каждый оборот, каждая интонация равны другим, и деление на тематические и нетематические интонации можно проводить только условно. Правила строгого стиля одинаково проявляют себя как в каждый отдельно взятый момент, так и на протяжении всего произведения. Поэтому все отдельные изменения и перестановки элементов лежат в одном русле и целиком подчиняются неизменному порядку. В произведениях Палестрины нет ни кульминаций, ни спадов, развитие отсутствует. К ощущению, полученному от минутного прослушивания подобного произведения, не прибавят ничего нового даже прослушивания многочасовые. Сколько бы мы ни слушали музыку Палестрины, мы не сможем ни развить, ни дополнить ощущения, полученного от отдельного момента, кроме, конечно, чисто количественного накопления.

Произведения Палестрины - это процесс, который создает у слушателя ощущение отсутствия какого бы то ни было процесса: время как таковое отсутствует, стрелки часов неподвижны. Это вечность. Пространство здесь едино и не расчленено, потому что, несмотря на то что произведения Палестрины прежде всего полифонические произведения, состоящие из отдельных самостоятельных голосов, голоса эти не противопоставляются, не отделяются друг от друга ни интонационно, ни ритмически, но, напротив, сливаются в неразрывную неконтрастную музыкальную ткань.

Так вечность складывается из непрерывного изменения интонационных и ритмических элементов, лежащих в русле единых, всеобщих законов строгого стиля, а существование отдельных самостоятельных пространственных линий - голосов, также объединяющихся этими законами, создает единое пространство.

### 2

Для Баха в отличие от Палестрины бог не внеличное и вневременное существо. Божественным началом проникнуты каждое явление природы, каждое эмоциональное состояние человека. Поэтому объективное время - это не просто равномерное отсчитывание долей времени, но тот всеобщий божественный космический закон, по которому развиваются все предметы и благодаря которому они существуют.

Неважно то, что в одном случае время отсчитывается быстрее, в другом медленнее, важно то, что в каждом случае его основные законы, а именно необратимость, непрерывность, равность измерительных долей (т.е. невозможность ускорения или замедления), неизменны. Отсюда невозможность контраста, расположенного во времени, так как введение нового типа движения влечет за собой новый тип отсчитывания времени, в результате чего на стыке получается некий перелом, нарушающий закон объективного времени. Кроме того, наличие объективного времени в произведениях Баха проявляется в полном естественном израсходовании энергетического запала тематической ячейки и в невозможности прерывать его вторжением других тематических элементов, пока основная тема не будет исчерпана. Это приводит к совпадению временного отрезка, занимаемого развитием эмоционального состояния, выраженного в музыке, с отрезком времени, необходимым для возникновения, развития и исчезновения аналогичного эмоционального переживания у слушателя. Другими словами, время произведения и время слушателя "совпадают", так как и произведение, и слушатель - это объекты, пронизанные единым "божественным", объективным временем. Существование у Баха таких произведений, как первые части оркестровых "Увертюр", первая часть Французской увертюры, первая часть партиты C-moll и т.д., нисколько не опровергает сказанного. Каждое из этих произведений является соединением завершенных кусков, окончание которых связано с полным израсходованием энергии темы, и их объединение в одно произведение напоминает излюбленный Бахом двухчастный цикл-прелюдию и фугу - с той разницей, что после фуги происходит возвращение прелюдии (la capo). В случае первой части партиты C-moll фугу предваряют как бы две прелюдии. Ясно, что здесь в силу тех или иных причин Бах под одним заглавием объединил два или больше самостоятельных произведения, поэтому при дальнейшем рассмотрении проблемы времени в баховских произведениях я оставлю подобные произведения в стороне.

В каждом произведении Баха есть свои "часы", отмеряющие равные доли объективного времени. Это проявляется в равномерной пульсации ритмических долей, не нарушаемой и не изменяемой до конца произведения и выражающейся в каком-нибудь элементе музыкальной ткани или в комбинации этих элементов. Правда, этот всеобщий порядок бывает часто прерываем в самом конце произведения перед каденцией, что вызывается израсходованием энергии тематической ячейки. В эти моменты прекращается равномерная ритмическая пульсация, прерывается тематическое развитие. Нарушение течения времени - катастрофа, отрицающая существование предметов явленного мира. Вместо логического развития тематической ячейки появляются импровизационные пассажи, иногда вне всякой ритмической пульсации. Хаос и произвол! Но заключительная каденция восстанавливает гармонию мироздания. Возможность такого временного "срыва" порождает иногда целые произведения, лишенные общей ритмической пульсации и общей тематической ячейки. Эти импровизации никогда не бывают самостоятельными, но входят в цикл с фугой, так что прекращение пульсации не может быть всеобщим, это всегда частный случай.

Иногда роль этого ритмического пульса играет своим интонационным и ритмическим рисунком сама тематическая ячейка. Так, в первой прелюдии тома "Хорошо темперированного клавира" тематическая ячейка представляет собой дважды повторенное трезвучие C-dur и сохраняет свой рисунок до конца произведения, опевая различные гармонии. Гармонические последования, рождающиеся из изменения этой постоянной ячейки, образуют более крупные структуры; можно выделить ядро (первые 4 такта) и развитие; но сейчас важнее отметить то, что тематическая ячейка повторяется непрерывно в каждом такте до конца произведения. Изменение и развитие ее заключается в том, что при каждом новом повторении она располагается на звуках нового аккорда. Таким образом, изменяясь, она всегда остается сама собой. Располагаясь на звуках все новых и новых аккордов, ячейка каждый раз реализует одну за другой заложенные в ней потенциальные возможности к изменению и вместе с тем расходует свой эмоциональный запал. Это непрерывное повторение тематической ячейки, делая явственным отсчет объективного времени, создает платформу для существования более общего направления гармонического движения.

В основном то же происходит в инструментальных произведениях, носящих ариозный характер, примерами которых могут служить вторая часть Итальянского концерта и ария из оркестровой увертюры D-dur. Но если в прелюдии C-dur, упоминавшейся выше, общая направленность гармонического развития только намечена в постепенном изменении ячейки, то в таком произведении, как ария D-dur, эта направленность как бы материализуется в мелодическом голосе. Пространство здесь резко делится на две сферы, регистровую и тембральную. Одна последовательно опевает отдельные гармонии, ведет точный отсчет объективного времени (второй подобный пример - партия левой руки во второй части Итальянского концерта), другая, олицетворяя это гармоническое движение, является свободным мелодическим голосом, который расчленяется на тематическое ядро и его развитие. Это развитие - вычленения и вариации интонаций ядра, причем грань между ядром и развитием можно провести порой только по гармоническому плану произведения, так как интонационная спайка так крепка, что разделение ядра и развития просто невозможно. Таким образом, одна пространственная сфера состоит из повторений короткой ячейки и поэтому имеет дробную структуру; другая, строясь как развитие ячейки, имеет тенденцию к полной нерасчлененности движения линии. Этот пространственный контраст закреплен в инструментовке, которая у Баха играет формообразующую роль. Избранный вначале инструментальный состав не может быть изменен и дополнен до конца произведения. Тембр инструмента служит не для окраски индивидуального момента, но для создания одной из пространственных линий, которые, существуя на протяжении всего произведения, создают пространственный контраст.

Интересно отметить, что формообразующая роль тембра инструмента и нарочитое подчеркивание равномерной пульсации - один из характернейших принципов джазовой музыки. Концепция времени и пространства у Баха и в джазе довольно близки друг к другу. Но причины такого совпадения должны стать предметом особого исследования.

С ощущением объективного времени, достигнутого уже другим, более сложным путем, мы сталкиваемся в баховской фуге.

Тема фуги претерпевает ладовые и тональные изменения, а также подвергается действию полифонических приемов (обращение, ракоходное движение, сжатие, расширение), но все эти изменения не касаются структуры темы; порядок и соотношение ее элементов остаются одними и теми же. Поэтому можно сказать, что фуга состоит из энного числа повторений неразвивающейся темы, при каждом повторении перемещающейся в звуковом пространстве.

Пространство у Баха дискретно и ограничено. Дискретно потому, что оно разделено на отдельные самостоятельные линии - голоса, друг с другом не совпадающие, так что в каждый момент звучит совокупность этих раздельных, яркоразличимых голосов. Ограниченность же пространства выражена в наличии стабильного числа этих голосов, заданного в начале фуги, к которому не может быть добавлен до конца фуги ни один новый голос. Эта пространственная ограниченность в какой-то степени ограничивает и время произведения, так как при бесконечном количестве голосов тема бесконечно переходила бы из одного в другой, создавая бесконечное количество комбинаций.

Переходя из голоса в голос и оставаясь относительно неизменной, тема входит в различные комбинации с нетематическими интонациями других голосов, с каждым новым проведением получая новый смысловой оттенок, осуществляя одну за другой заложенные в ней возможности. Неповторяемость этих комбинаций, в основе которых лежит одна и та же тема, создает у слушателя ощущение объективного времени. Заслуживает особого внимания строгая постепенность в изменении темы, распределенная по разделам фуги. Так, в экспозиции, где происходит вступление голосов, тема чаще всего только перемещается в пространстве, в разработке она претерпевает тональные и ладовые изменения, в репризе же чаще всего подвергается полифоническим приемам развития. Это постепенное усложнение также создает впечатление естественного развития, протекающего в объективном времени.

### 3

Говоря о формообразующей роли времени и пространства в произведениях Бетховена, я буду иметь в виду прежде всего первые части сонатных и симфонических циклов, а также одночастные увертюры, т.е. произведения, написанные в сонатной форме, и за недостатком места оставлю в стороне все другие случаи. Сонатная форма до сих пор остается самым развитым и сложным видом гомофонических форм, а для Бетховена она являлась идеальным эталоном при создании всякой другой формы, поэтому все музыкальные формы, которые использовал композитор, пронизаны принципами сонатной формы.

Если основной принцип баховской фуги - это контраст, расположенный в пространстве (между интонациями различных голосов) равномерно и непрерывно, то в сонатной форме контраст расположен во времени и выражается в наличии главной и побочной темы, в то время как пространство не дискретно и не ограничено. Многогранность одного момента и состояния за счет расщепленности пространства, характеризующее фугу, заменяется в сонатной форме многообразием множества моментов. Время у Бетховена рассматривается как цепь событий, как история, причем то, что мы полагаем объективным временем, может подвергаться сжатию, расширению и резким скачкам, так как в произведениях этого композитора оно преломляется через психологический процесс с его воспоминаниями, предчувствиями, обобщениями. Если произведения Баха имеют аналогию с равномерными процессами жизни природы, то произведения Бетховена являются аналогией духовных процессов, происходящих в человеке.

Так как основной принцип сонатной формы - временной контраст, то ясно, что тематическая ячейка должна быть ограничена во времени, а само произведение должно строиться из некоторого количества различных тематических ячеек. Отсюда дискретность времени. Произведение состоит из большого количества яркоразличимых эпизодов, объединенных общей идеей конфликта между главной и побочной темами. Необходимость этого конфликта часто бывает заложена в самом начале, в главной теме, которая состоит обычно из двух контрастных элементов. Запал энергии, возникая при столкновении этих двух элементов, вызывает контраст в более обширных масштабах, а именно побочную партию, которая в отличие от главной более едина по своей структуре и подвергается меньшему развитию. Как правило, побочная партия имеет более или менее ярко выраженные жанровые связи, т.е. носит черты песенности или танцевальности, которых лишена главная партия из-за сложности структуры. Конечно, уже не может идти и речи об общей для всего произведения ритмической пульсации и отсчете объективного времени. Каждая новая тематическая ячейка вносит свой отсчет времени, свои измерительные единицы; кроме того, такой прием развития материала, как дробление, изменяет структуру ячейки путем усекновения ее частей, создает впечатление ускорения течения времени. Временная контрастность предопределяет точную тематическую репризу, объединяющую произведение. Психологическая подоплека этого музыкального процесса проявляется также во взаимоотношениях и связях различных отделов сонатной формы между собой. Так, например, в заключительной партии часто употребляются отдельные элементы главной или побочной темы или обоих вместе, что является не только следствием экономии материала, но и своеобразным воспоминанием. Особенно интересно отметить случай "Аппассионаты", где побочная тема представляет собой как бы обращение первого элемента главной темы. Если в полифоническом произведении обращение не касается структуры и ее эмоционального характера, то здесь, будучи вычленено из главной темы и очень свободно трактовано, с появлением нового равнопульсирующего движения оно приобретает совершенно иной вид. Таким образом, возникновение конфликтного образа с совершенно иной структурой и типом движения происходит на основе ранее имеющегося основного элемента главной темы. Этот контраст, порожденный двумя противоположными вариантами одной мысли, проявляется только во времени и разрешается в последних шести тактах сонаты, где проходящее почти через всю клавиатуру трезвучие F-moll объединяет и поглощает оба контрастных элемента, являясь идеальным и уникальным образцом диалектики сонатной формы.

Пространство в произведениях Бетховена, благодаря своей неограниченности и непрерывности, перестает играть ту формообразующую роль, которую оно играло у Баха.

Концентрируя все внимание на одном голосе и заботясь о максимальной его выразительности, Бетховен все остальное пространство, не относящееся к этому голосу, делает подчиненным, обеспечивающим максимальную выразительность в каждый индивидуальный момент. Симфонический оркестр - инструментальный ансамбль, существование и развитие которого теснейшим образом связано со становлением сонатно-симфонического цикла, упраздняет формообразующую роль тембра, делая произвольным вступление новых инструментов и исключение звучавших прежде. Звуковое пространство симфонического оркестра обнимает большую часть звуковысотного диапазона; благодаря сочетанию различных инструментов оно неограниченно и тембрально и имеет большую амплитуду динамических оттенков. Все это делает звуковые возможности оркестра неограниченными. И в принципе каждая из этих возможностей может быть реализована по произволу композитора, никак не отражаясь на структуре произведения. При анализе произведений Бетховена теперь даже игнорируют изменение в фактуре и инструментовке, обращая внимание только на тематическую линию. И это справедливо, так как здесь это единственная формообразующая сила, в то время как разнообразные перемещения в пространстве - звуковысотном, тембральном и динамическом - или обрастание всевозможными фактурами лишь выявляют тенденции материала и окрашивают каждый момент индивидуальной краской.

### 4

Для Веберна время не представляет непрерывной протяженности, а распадается на отдельные самодовлеющие моменты; его произведения являются совокупностью этих несвязанных, разобщенных моментов. Такая трактовка времени - следствие отношения Веберна к звуку и его стремления освободить музыкальный звук от всяких ассоциаций, очистив его восприятие и сделав его самоцелью. Это достигается за счет разрушения интонации и отсутствия гармонических тональных тяготений. Если в музыке Баха или Бетховена отдельные звуки, объединяясь в интонацию, не имеют смысла, будучи выделены из нее, так как ценность каждого звука заключается в его связи с окружающими звуками, то цель Веберна состоит в разрушении этих связей ради концентрации внимания на этом одном звуке, его звуковысотном положении, способе его извлечения, тембре, продолжительности звучания, динамическом оттенке. Итак, единственная музыкальная ценность для Веберна - это "самовитый" звук. Поэтому время и пространство распадаются на отдельные точки, друг с другом не связанные и не образующие ни протяженности, ни продолжительности. Так же как и в произведениях Палестрины, здесь стрелки часов неподвижны. Время отсутствует. Но если у Палестрины это происходит от нерасчлененности и единообразия музыкальной ткани, что приводит к синтезу мгновения и вечности, то у Веберна вечность распадается на бесчисленное множество индивидуальных, неповторимых моментов, причем эти моменты не являются звеньями одной цепи, как например отдельные эпизоды в произведениях Бетховена, несмотря на всю свою контрастность выстраивающиеся в единую последовательность. Время возникает только с возникновением определенного звука и исчезает с его прекращением.

У Веберна тематическая ячейка не определяет лицо произведения, но сама определяется правилами серийной техники, как ячейка Палестрины определяется правилами строгого стиля. В основе всего произведения лежит одна серия из двенадцати нот, которая проходит в ракоходном и обращенном движении, превращается в гармоническую вертикаль, транспонируется на тритон. Комбинации всех этих проведений и образуют музыкальную ткань, каждая нота которой поэтому тематична. Ноты серии расположены с таким расчетом, чтобы их последовательность не складывалась ни в какую интонацию. Разумеется, взятая сама по себе серия все же вызывает интонационные ассоциации, но система динамических оттенков, пауз и инструментовки на всем ее протяжении ведет к распаду интонации на отдельные разобщенные звуки. В дальнейшем ходе произведения эта тенденция усиливается. Распад произведения на отдельные разобщенные звуки обусловливает крайне малую продолжительность его звучания, так как возможности восприятия ограничены и концентрация внимания на каждом отдельном звуке на больших временных отрезках невозможна. Но несмотря на то что размеры произведений Веберна очень малы, их никогда нельзя назвать миниатюрами, так как их исключительная сжатость обусловлена огромной концентрацией музыкального содержания.

Здесь я совершенно не коснулся вопроса о цикле. Ведь ощущение и понимание времени проявляется не только в организации формы одного музыкального произведения, но также и в объединении нескольких произведений в один цикл и во взаимоотношениях частей цикла между собой. В этой статье были обойдены также очень важные вопросы, связанные с соотношением разных произведений одного композитора: выстраиваются ли они в одну общую последовательность, или творческий путь представляет собой ряд разобщенных эпизодов; а может быть, все творчество композитора складывается в одно большое произведение? Вопросы эти обойдены не только из-за недостатка места, но также и из-за неисследованности проблемы времени и пространства в музыке. Цель данной статьи нащупать пути, по которым должно вестись исследование этой сложной проблемы, важность которой очевидна.

*Мартынов В.И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования.  
Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сборник. - Л., 1974, с.238-248.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor8.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor10.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### А.П. ЖУРАВЛЕВ

### УВАЖАЕМОЕ СЛОВО, К ЛИЦУ ЛИ ВАМ ВАША ФОРМА?

*Верь в звук слов:*

*Смысл тайн в них.*

**В. Брюсов**

### Содержание и форма

Слово представляет собою единство значения и звучания. Это значит, что в языке нет слов, которые имели бы значение, но не имели бы звучания, точно так же, как нет слов, имеющих звучание, но не имеющих значения. Значение слова - это его содержание, звучание - его форма. Содержание и форма в любом явлении действительности взаимодействуют вполне определенным образом, а именно - они всегда стремятся к взаимному соответствию. Рыбы имеют обтекаемую форму, и это обеспечивает им лучшую возможность двигаться в воде. Печальные слова не поются на мелодию "Калинки-малинки", так же как радостному содержанию не подойдет музыкальная форма похоронного марша. Устройство общества (форма) должно соответствовать интересам людей этого общества (содержанию).

Но всякое явление развивается, и ведущую роль в развитии играет содержание. Оно подвижно, изменчиво, активно, форма же - консервативна, статична. Поэтому содержание, развиваясь, часто уходит вперед, а форма остается прежней. Возникает несоответствие формы содержанию, которое заставляет форму изменяться, вновь приспосабливаясь к содержанию. В свою очередь, содержание тоже вынуждено считаться с формой, приспосабливаться к ней. В этом случае форма как бы ограничивает произвол в развитии содержания, стабилизирует это развитие, не дает ему совершаться хаотично.

Когда миллионы лет назад суша стала пригодна для жизни, прибрежные обитатели океана начали все чаще выходить на сушу. Меняющиеся условия жизни повлекли за собой изменение формы - из плавников постепенно развились лапы, вместо чешуи появилась шерсть, изменились внутренние органы.

Другой пример. Общественное сознание людей постоянно развивается, расширяются интересы людей, растут технические и экономические возможности общества, а общественный строй определенное время остается одним и тем же. В классовом обществе постепенно возникает несоответствие между развившимися производительными силами общества и устаревшими производственными отношениями в нем. Чем серьезнее эти несоответствия, тем острее социальные противоречия. И если эти противоречия достигнут предела, при соответствующих условиях может произойти революция, цель которой - установить новые производственные отношения, которые бы соответствовали характеру производительных сил. С другой стороны, производственные отношения оказывают воздействие на развитие производительных сил. Как видим, тенденция к взаимосоответствию содержания и формы является силой, стимулирующей развитие в природе и обществе.

Слово, разумеется, тоже должно подчиняться действию этой всеобщей диалектической закономерности. Иначе говоря, содержание и форма слова должны стремиться к взаимному соответствию. Такое соответствие называют **мотивацией**, а слово, для которого это стремление оказалось реализованным, т.е. содержание и форма которого находятся в соответствии, называют **мотивированным**.

Форма таких слов как бы подсказывает их содержание, а это очень важно для языка: в нашей памяти должно храниться огромное количество форм слов и их значений, причем мы должны мгновенно вспоминать значения любой словесной формы и форму любого значения, иначе мы просто не сможем оперировать языком. Конечно, бывают иногда заминки - мы помним, как звучит слово, но забыли его значение или мучительно вспоминаем название какого-то предмета. Ничего удивительного - язык предъявляет жесткие требования к работе всех отделов мышления, создавая для него значительные нагрузки. И в этой ситуации подсказка со стороны формы или содержания всегда кстати - она облегчает запоминание.

Слову необходима мотивированность, поэтому язык развил несколько ее типов. Самая распространенная - морфологическая мотивированность, или грамматическое значение. Оно присуще каждому слову без исключения. И если мы даже не знаем значения слова, то по его морфологической форме можем все же высказать об этом значении кое-какие суждения. Академик Л.В. Щерба для иллюстрации своих лекций по грамматическому значению придумал смешную "фразу": "Глокая куздра штеко будланула бокра и кудрячит бокренка". Вы, конечно, читали об этом в "Слове о словах" Л.В. Успенского. "Слова" этой "фразы" лишены понятийного значения, но тем не менее мы, в общем, довольно хорошо представляем, о чем идет речь: некое существо женского рода как-то так что-то сделало с существом мужского рода и продолжает что-то вытворять с его детенышем. И эта информация поставляется нам только морфологическими формами "слов".

Морфологическая мотивировка помогает легко понимать значение даже неизвестного нам слова, если мы знаем, что означают составляющие этого слова (корни, приставки, суффиксы, окончания). Если известно, что такое **стена** и **газета**, то мы без дополнительных объяснений поймем, что такое **стенгазета**. Мы легко понимаем слова, построенные из известных нам морфологических "кирпичиков": пар-о-ход, при-шел, пере-ход-и-ть и т.п.

Еще один тип мотивированности - смысловой. Зная, что такое **нос собаки**, мы сразу сообразим, что такое **нос корабля**, потому что в первом случае это передняя, заостренная часть морды животного, а во втором - тоже передняя и тоже заостренная часть судна.

Вы говорите: "Я учусь в X классе. У нас просторный, светлый класс. Наш класс очень дружный". И едва ли замечаете, что одно и то же слово **класс** употребили в трех разных значениях: "ступень обучения", "комната для занятий в школе" и "группа учеников". Смысловая мотивировка здесь так сильна, что переносы значения кажутся совершенно естественными. И такими переносами наполнен весь язык. **Ручка** - это не только "маленькая рука", как подсказывает морфологическая мотивировка, это и любое приспособление, которое держат в руке или за которое берутся рукой: **шариковая ручка, ручка двери. Человек идет, поезд идет, время идет, дождь идет** - все это разные значения слова **идет**, но любое из них можно объяснить, исходя из первоначального "передвигаться пешком"; поезд движется, передвигается; время протекает, тоже как бы движется из прошлого в будущее; дождь выпадает, его капли движутся сверху вниз, как бы приходят на землю.

### Значение и звучание

То, что смысловая и морфологическая мотивированность существуют, очевидно. Тут не о чем спорить и нечего доказывать.

Но с третьим типом мотивированности - фонетическим - все гораздо сложнее. Поскольку мы, как правило, не осознаем фонетической значимости, то, естественно, не можем сознавать и фонетической мотивированности слова. Нужны специальные доказательства того, что звучание и значение слова стремятся к взаимному соответствию. Такие доказательства как раз и можно получить, вычисляя фонетическую значимость слов и сопоставляя затем полученные результаты с признаковым аспектом значения тех же слов.

Конечно, чтобы доказательства были убедительными, нужно "просчитать" многие тысячи слов, потому что в огромных лексических запасах языка всегда можно подобрать десяток-другой примеров для подтверждения любой гипотезы. Только большой материал выявит какие-то общеязыковые тенденции. И здесь на выручку приходит электронно-вычислительная техника, с помощью которой мы вычислили фонетическую значимость десятков тысяч слов (пока только существительных).

Давайте познакомимся поближе с работой ЭВМ. Слова для расчета берутся в "звукобуквенном" виде, т.е. из звуковых характеристик учитывается только мягкость согласных и ударение. Мягкость согласных машина определяет сама по простому правилу: согласные, которые могут быть мягкими и твердыми, смягчаются перед И, Е, Ю, Я и мягким знаком. А вот место ударения нужно каким-либо способом указать. Например, с помощью апострофа. Так что слова вводятся в машину в обычном печатном виде, только с отметкой об ударении.

Конечно, "звукобуквенная" форма слова отличается от звуковой. Например, слово **любовь** мы произносим как [л'убоф'], но с такой формой записи нам почему-то трудно согласиться, не так ли? Все же нам кажется, что после Л' звучит не совсем У, а на конце слова - не совсем Ф'. Это происходит потому, что на восприятие этого слова в сознании влияет егo буквенная форма. Ведь пишется Ю, а не У. А Ю оценивается вовсе не так, как У. На конце слова пишется ВЬ, а в других его формах (**любви, любовью**) звучит вовсе не Ф', а В'. Поэтому нам покажется, пожалуй, более подходящей формой Л'ЮБОВ'. Именно в таком виде рассчитает это слово машина по формуле фонетической значимости F.

"Лексикон" машины, ее словарный запас - это хранящийся в ее памяти список шкал. Так что описать фонетическую значимость слова машина может только с помощью прилагательных, задающих шкалы. По каждой шкале она рассчитывает фонетическую значимость очередного слова и сама выбирает характеристики этой значимости.

Чтобы пояснить, как она это делает, напомним, что означают показатели F. Например, после вычислений оказалось, что звуковая форма слова **апельсин** получила по шкале "большой - маленький" оценку 3,5 (т.е. F=3,5), а слово **арбуз** - оценку 2,2. (Маркировка шкалы "большой - маленький": 1 - очень большой, 2 - большой, 3 - никакой, 4 - маленький, 5 - очень маленький.)

Мы условились считать, что нейтральная зона шкалы занимает промежуток от 2,5 до 3,5. Поэтому все величины F, которые попадают в зоны от 2,5 и меньше и от 3,5 и больше, считаются значимыми.

Оценка 2,2 меньше, чем 2,5, следовательно, она значима и обозначает, что звуковая форма слова **арбуз** построена в среднем из "больших" звуков. Другими словами, фонетическая значимость слова **арбуз** может быть охарактеризована по этой шкале признаком "большой".

Оценка 3,5 тоже значима, следовательно, для звуковой формы слова **апельсин** формула F дает признак "маленький".

Оценки для слов **вальс, ива, лицо** попадают в нейтральную зону (2,6; 3,0; 3,4), поэтому по данной шкале звуковым формам этих слов нельзя приписать никакого признака, они "никакие". Вы скажете, что между оценками 2,6 и 3,4 все же большое различие, почему же мы одинаково считаем звучание слов **вальс** и **лицо** по данной шкале "никаким"? Возможно, что различие оценок в этом случае и отражает какие-то тенденции. Но не будем забывать того, что и средние оценки звуков и частотности звуков - величины вероятностные, т.е. подверженные случайным колебаниям.

Поэтому и формула F дает величины не абсолютные, а вероятностные. В таком случае каждой из этих величин нужно обеспечить простор для возможных колебаний. Зоны шкалы и создают такой простор. Вот мы и считаем, что промежуток от 2,5 до 3,5 необходим и достаточен для случайных колебаний "нейтральной точки" (3,0), а если отклонения выйдут за эти границы, они перестанут быть случайными - окажутся значимыми.

Отсюда легко вывести четкое правило для машины: если для некоторого слова по данной шкале F<2,5, то для характеристики фонетической значимости слова выбирается первый антоним шкалы, если F>3,5 - второй. По этому правилу машина отбирает из своего лексикона признаки и печатает их с указанием соответствующих величин F. Например, результат анализа фонетической значимости слова **бык** выглядит так: БЫК - большой (2,0), грубый (4,0), мужественный (4,0), темный (3,5), сильный (2,4), громкий (2,3), могучий (2,2).

Поскольку этот набор характеризует содержательность звуковой формы, а не значение слова, то нет надобности, скажем, согласовывать признаки со словами в роде или числе. И если для слова **белка** по шкале "быстрый - медленный" F=2,4, то соответствующий признак приписывается слову в форме "быстрый", а не "быстрая", потому что это признак звучания комплекса б'-е-л-к-а, но не зверька под названием "белка".

Однако понятно, что результаты такого "автоматического" анализа имеют смысл только в том случае, если полученные характеристики содержательности звучаний слов сопоставляются с характеристиками признакового аспекта их значения.

Такую, казалось бы, "сознательную" часть работы тоже может выполнить электронно-вычислительная машина, если, конечно, мы дадим ей необходимую информацию о признаковых аспектах значений слов, причем информация должна быть выражена количественно. А для этого необходимо измерить признаковое значение слов. И желательно получить результаты измерения в тех же единицах, в которых уже измерена фонетическая значимость слов.

А что это за единицы? Во всех наших измерениях такими единицами являются деления шкал. Так, может быть, измерять признаковые значения слов на тех же признаковых шкалах? Оказывается, вполне возможно. Например, мы задаем информантам шкалу "хороший - плохой" в точно таком же виде, как для измерения значимости звуков (очень хороший - 1, хороший - 2, никакой - 3, плохой - 4, очень плохой - 5), и предлагаем для оценки не звуки, а слова. Информанты, понятно, будут реагировать отнюдь не на звучание, а на значение слов, и мы измерим как раз то, что хотели, - признаковый аспект значения. Причем средние оценки будут получены в тех же единицах шкалы, что и для звуков!

Так, по ответам информантов средняя оценка для слова **дом** составляет 2,2. Это значит, что в коллективном сознании носителей языка со словом **дом** связано представление о чем-то хорошем. Показатель фонетической значимости звукового комплекса того же слова (F) оказывается равным 2,3, т.е. звучание этого слова тоже оценивается как "хорошее". Сопоставив эти две цифры (2,2 и 2,3), можно уверенно сказать, что по этому признаку звучание и значение слова **дом** находятся в соответствии.

Имея в своей памяти оценки признакового значения слов, машина легко сопоставляет их с вычисленными ею оценками фонетической значимости тех же слов и делает вывод о сходстве или различии сравниваемых аспектов. Такой способ сопоставления точен и объективен.

Но у нас с вами несколько иная задача. Мы хотим **обнаружить** фонетическую мотивированность слов, **проследить** за взаимоотношениями между их звучаниями и значениями, и готовые "машинные" ответы мало нам в этом помогут. Будет гораздо нагляднее, если мы станем оперировать не цифрами, а непосредственно содержательными характеристиками звучания и значения.

Для этого достаточно взять выданные машиной характеристики фонетической значимости и устанавливать их соответствие (или несоответствие) признаковому значению слов интуитивно, по своему разумению. Ведь в большинстве случаев мы достаточно ясно осознаем признаковые значения. Действительно, кто будет спорить, что **дом** - это, в общем-то, что-то хорошее, а **хам** - плохое, что **мимоза** - нежная, а **гангстер** - грубый, что **птица** - быстрая, а **удав** - медленный?

Здесь, конечно, есть определенная опасность. Например, слово **бокс** получило "хорошую" оценку звучания (F=2,4). А как эта оценка соотносится с признаковым значением? Хороший это вид спорта или плохой? Мнения могут разделиться. Одним бокс нравится, другие смотреть не могут. В этом случае целесообразнее всего такую шкалу просто не учитывать, поскольку признаковое значение по ней выражено нечетко. Зато относительно шкал "женственный - мужественный" или "быстрый - медленный" разногласий, пожалуй, не будет, и то, что звуковая форма слова **бокс** получила по этим шкалам оценки "мужественный" (4,1) и "быстрый" (2,2), единодушно будет признано как свидетельство соответствия звучания и значения.

Может возникнуть еще и такая ситуация. Слово **арбуз** получило такие характеристики звучания: "большой" (2,2), "мужественный" (3,9), "сильный" (2,4), "громкий" (2,2), "могучий" (2,3). Но с признаковым значением этого слова можно соотнести лишь первую характеристику: хотя арбузы бывают и большие, и маленькие, все же в нашем представлении арбуз - это скорее что-то большое, чем маленькое. Остальными характеристиками и противоположными им арбуз обладать не может. Он не может быть мужественным или женственным, сильным или слабым, громким или тихим, могучим или хилым. Поэтому здесь нет основания говорить ни о соответствиях, ни о противоречиях звучания и значения по этим признакам. Они просто безразличны для **арбуза**. Другими словами, совершенно неважно, какие оценки получит этот звуковой комплекс по таким признакам - получи он любые оценки, это все равно не будет свидетельствовать ни о противоречиях, ни о соответствиях звучания значению. В тех случаях, когда для значения слова выданные машиной признаки "безразличны", их также не следует учитывать, важно обратить внимание лишь на существенные для признакового значения характеристики.

Попробуем проанализировать таким способом отношения между звучаниями и значениями слов на простом и наглядном материале, а именно на словах, называющих какое-либо звучание или звучащий предмет: **рык, шорох, писк, барабан, свирель** и т.п. Ясно, что звуковая форма таких слов непременно должна соответствовать характеру называемого звучания. Машина просто "обязана" выдать для звуковой формы слова **рев** признак "громкий", а для слова **тишь** - "тихий". Иначе не может быть. И если бы вдруг получилось наоборот (**рев** - "тихий", а **тишь** - "громкий"), нам пришлось бы заключить, что или вся наша система анализа фонетической значимости неправильна, или звучания и значения слов не связаны между собой никакими отношениями.

Что ж, давайте посмотрим. Вот характеристики звучания слов, выданные машиной по существенным для данных слов шкалам.

**Барабан** - большой, грубый, активный, сильный, громкий.

**Бас** - мужественный, сильный, громкий.

**Бубен** - яркий, громкий.

**Взрыв** - большой, грубый, сильный, страшный, громкий.

**Вой** - громкий.

**Вопль** - сильный.

**Гонг** - сильный, быстрый, яркий.

**Гром** - грубый, сильный, злой.

**Грохот** - грубый, сильный, шероховатый, страшный.

**Гул** - большой, грубый, сильный.

**Лепет** - хороший, маленький, нежный, слабый, тихий.

**Набат** - сильный, громкий.

**Писк** - маленький, слабый, тихий.

**Рев** - громкий.

**Рокот** - большой, грубый, активный, сильный, тяжелый, страшный, громкий.

**Рык** - грубый, сильный, страшный.

**Свирель** - светлый.

**Тишь** - тихий.

**Трель** - хороший, радостный.

**Треск** - шероховатый, угловатый.

**Храп** - плохой, грубый, шероховатый.

**Хрип** - плохой, шероховатый, страшный, тихий.

**Шелест** - шероховатый, тихий.

**Шепот** - тихий.

**Шорох** - шероховатый, тихий.

Да, все так, как и должно было быть: и **рев** - "громкий", и **тишь** - "тихий". И во всех остальных случаях результаты весьма показательны. Не правда ли, когда читаешь признаки, полученные для этих слов, невольно создается иллюзия, что это признаки значений, а не звучаний? Настолько точно, настолько явно их звучания соответствуют значениям! Звуковая форма здесь, конечно, небезразлична к содержанию, не произвольна, напротив, она своим звучанием подчеркивает, поддерживает, буквально выражает содержание.

Интересно, что соответствия звучания и значения обнаруживаются не только по линии "звуковых" признаков типа "громкий - тихий", но и по другим признакам, которые описывают звучание образно. Например, звуковой комплекс **треск** получил характеристики "шероховатый" и "угловатый". И хотя звук не может иметь осязательных или линейных признаков, тем не менее согласитесь, что сухой, резкий, прерывистый **треск** не назовешь гладким, плавным, округлым, это действительно какой-то шершавый, ломаный звук. Или звучание слова **свирель**. Оно получило единственную характеристику - "светлый". И хотя это не "звуковой", а "зрительный" признак, все же звучание свирели действительно представляется нам светлым.

Итак, фонетическая мотивированность явно существует и вместе со смысловой и морфологической мотивированностью обеспечивает тесную взаимосвязь между содержанием и формой слова.

Правда, "звуковые" слова - это лишь небольшая и специфическая группа лексики. Собственно говоря, неудивительно, что на таком материале получены хорошие результаты. Так и должно было быть. А вот как поведут себя обычные слова? Обнаружится ли у них стремление звуковой формы и содержания к взаимосоответствию? Вот главный вопрос всей теории фонетической содержательности.

С чего начать анализ лексики этого типа? Видимо, с таких слов, которым фонетическая мотивированность нужнее всего. Обратим внимание на слова, вызывающие и обозначающие различные чувства. Таким словам необходима выразительность, яркость звучания, подчеркивающая, усиливающая их "чувственное", экспрессивное содержание. Рассмотрим некоторые характеристики звучания, выданные машиной для такой лексики.

**Грымза** - грубый.

**Добро** - хороший, активный, сильный, величественный.

**Дылда** - большой, грубый, медлительный.

**Жратва** - грубый.

**Жуть** - плохой, темный, страшный.

**Карга** - грубый, страшный, угловатый.

**Кошмар** - темный, страшный.

**Кощей** - страшный, угловатый.

**Крах** - темный, страшный.

**Ласка** - хороший.

**Любовь** - хороший, нежный, светлый.

**Очарование** - хороший, прекрасный.

**Ругань** - грубый, громкий, злой.

**Ужас** - большой, темный, страшный, медленный.

**Хам** - плохой, грубый, темный, отталкивающий.

**Харя** - плохой, отталкивающий.

**Хиляк** - плохой, слабый, хилый, медлительный.

**Хлюпик** - слабый, медлительный.

**Хрыч** - плохой, грубый, отталкивающий, медлительный.

**Чудовище** - страшный.

Как по-вашему, соответствуют ли эти характеристики признаковым значениям слов? Едва ли кто-нибудь ответит отрицательно. Звучание и значение во всех приведенных словах, несомненно, находятся во взаимном соответствии. Вот почему эти слова так выразительны и жизнеспособны. Они эмоционально окрашены и широко употребляются в речи, особенно разговорной, а также в художественных произведениях.

Интересно, что у слов такого типа гармония звучания и значения проявляется наиболее ярко по нескольким основным для признакового значения характеристикам, остальные признаки как бы игнорируются фонетической формой. Это происходит, очевидно, потому, что в признаковом значении таких слов очень сильно подчеркнута одна какая-либо сторона, один аспект. Например, **хиляк** или **хлюпик** - слабый, пассивный человек, но эти признаки так выделены в значении, что становятся буквально понятийными, и звучание слова всячески подчеркивает именно эти признаки, все другие характеристики отступают, они не важны. Иначе говоря, и звучание, и значение в этих случаях узконаправленны, но ярки. Звучание создает мощную поддержку признакового значения, еще более усиливая его. Отсюда можно сделать вывод, что между степенью выразительности слова и степенью соответствия его звучания и значения существует прямая связь.

Судите сами. По шкале "безопасный - страшный" слова **страх, ужас, жуть** получили признак "страшный", но для слова **страх** по этой шкале F=3,6; **ужас** - 3,7; **жуть** - 4,1. Другими словами, "устрашающий" характер звучания в этом ряду нарастает от слова **страх** к слову **жуть**. Но и экспрессивная окраска нарастает так же!

Случайно? Нет, это не игра случая, это мудрое устройство языка, использующего все возможности для того, чтобы выразить значение как можно более точно и ярко!

Продолжим поиск соответствий звучания и значения, обратившись теперь к словам, которым, казалось бы, нет необходимости иметь яркую и выразительную звуковую форму. Возьмем, скажем, названия растений, птиц, животных, явлений природы и т.п. Слова самые обычные. Мы их постоянно слышим и произносим и едва ли замечаем что-то особенное в их звучании.

Но послушайте, как твердо звучат слова **дуб, бук, граб** и как мягко - **ива, липа. Баобаб** звучит мощно, тяжело, мимоза - нежно, невесомо. Слово **бамбук** - крепкое и звонкое, а **тюльпан** - изысканное и красивое. И даже представить себе нельзя, чтобы было наоборот: могучее дерево назвали бы словом **лилия**, а нежный цветок - словом **баобаб**.

Или это все наши субъективные суждения? Фантазии, порожденные образами растений? Посмотрим на "машинные" характеристики звуковой формы таких слов.

**Апельсин** - хороший, маленький, светлый, большой.

**Арбуз** - большой, величественный, могучий.

**Баобаб** - большой, могучий.

**Дуб** - хороший, нежный, женственный, светлый, красивый.

**Ива** - хороший, нежный, светлый, красивый.

**Лен** - хороший, нежный, женственный, светлый, красивый, яркий, округлый.

**Лопух** - грубый, темный.

**Лилия** - хороший, нежный, женственный.

**Лютик** - светлый, красивый, гладкий, легкий, округлый.

**Мимоза** - нежный, женственный.

**Рябина** - хороший, светлый, яркий.

**Тюльпан** - хороший, нежный, красивый.

**Чаща** - темный, шероховатый, страшный.

**Яблоко** - хороший, большой, красивый, гладкий, яркий, округлый.

Не обманули нас наши впечатления. Все так и есть - звучания слов гармонично слиты с их значениями, что придает словам жизненную силу, обеспечивает широкое их употребление в прямом и в переносном значениях. Почему **дуб** - символ мощи, силы, мужественности, а **ива** или **рябина** - нежности и женственности? Конечно, в первую очередь потому, что **дуб** - мощное и могучее дерево, а **ива** - гибкое и трепетное, **рябина** - тонкое и красивое. Но и звучание, поддерживая именно эти характеристики, тоже помогает "одушевлению".

Или возьмите слово **лилия**. Оно стало женским именем не только благодаря красоте цветка, но, несомненно, благодаря красоте и женственности звучания. А вот из слова **лопух** имя никак не получится - звучит плохо. Зато в переносном значении грубость звучания используется точно: "Эх ты, лопух" - характеристика отнюдь не лестная, хотя в самом-то растении что же плохого?

Слова растительного мира - не исключение. Вся окружающая человека природа давно отлилась, отпечаталась в словах, обкатанных, отшлифованных языком и временем.

Звучание слова **весна** получает очень подходящую к значению характеристику "нежный", а **вулкан** - "большой", "сильный", "величественный", "громкий" - опять-таки в полном соответствии со значением. Еще несколько примеров.

**Гроза** - большой, сильный, быстрый, яркий, злой.

**Заря** - светлый, яркий.

**Лето** - нежный, хороший, светлый, добрый.

**Море** - большой, могучий.

**Облако** - большой, гладкий, округлый, подвижный.

**Огонь** - хороший, большой, сильный, красивый, величественный, яркий.

**Озеро** - светлый.

**Туча** - темный, страшный.

**Холод** - плохой, грубый, страшный.

**Шквал** - темный, шероховатый, страшный, могучий.

Поражает точная организация звуковой формы названий многих зверей, птиц и других существ. Послушайте, как "рычит" слово **барс** или **рысь**. И признаки звуковой формы соответствующие: **барс** - "грубый", "сильный", "быстрый"; **рысь** - "темный", "сильный", "страшный". Но сравните: **лань, олень**. Чувствуете контраст в звучании? Машина подтверждает наши впечатления, выдавая для этих слов совсем иные характеристики: "хороший", "быстрый", "красивый", "гладкий".

Другие примеры.

**Аист** - хороший, большой, светлый, красивый, легкий.

**Альбатрос** - большой, сильный, красивый, величественный.

**Иволга** - хороший, нежный, красивый, легкий, яркий.

**Кабан** - грубый, быстрый.

**Краб** - быстрый, шероховатый, угловатый.

**Крыса** - отталкивающий, страшный, тусклый.

**Лебедь** - хороший, нежный, женственный, светлый.

**Паук** - темный, страшный, тихий.

**Птица** - маленький, быстрый.

**Удав** - большой, медленный, гладкий, тихий.

**Филин** - плохой, темный.

Слова, запечатлевшие мир природы, обладают конкретным значением с четким признаковым аспектом. Поэтому так легко сопоставлять их форму с содержанием.

Да и другие слова, слова с конкретным значением с такой точки зрения - благодатный материал. Получив "машинные" характеристики их звуковой формы, мы без затруднений обнаруживаем соответствие этих характеристик значениям слов.

**Атаман** - мужественный, величественный, громкий, могучий.

**Базар** - большой, громкий.

**Бирюза** - нежный, яркий.

**Блеск** - быстрый, яркий.

**Бой** - большой, мужественный, активный, сильный, громкий.

**Дым** - большой, темный, медленный.

**Молот** - большой, могучий.

**Овал** - округлый.

**Орда** - большой, грубый, активный, сильный, громкий.

**Прыщ** - плохой.

**Удар** - сильный, страшный.

**Хворь** - плохой, страшный.

**Юг** - хороший, светлый.

**Янтарь** - красивый, яркий.

Но не только слова с конкретным значением подвластны действию фонетической мотивированности. Если признаковое значение проявляется достаточно четко в словах с абстрактным значением, то звучание таких слов также дает в общем соответствующие характеристики. Так, для звучания слова **добро** получен признак "добрый", а для слова **зло** - "злой". Ясно, что этого достаточно, чтобы говорить о соответствии значения и звучания, независимо от того, какие оценки получат эти слова по другим шкалам. Гармонирует звучание и значение и в других абстрактных словах.

**Борьба** - большой, мужественный, активный, сильный.

**Отвага** - хороший, большой, мужественный, активный, сильный, величественный.

**Очарование** - хороший, сильный, красивый.

**Уныние** - темный, тусклый.

**Юность** - хороший, нежный, светлый, красивый.

Вы, наверное, заметили, что соответствия звучания и значения до сих пор демонстрировались на словах, давно бытующих в языке. И это не случайно. Язык, как система самонастраивающаяся, веками сравнивает варианты, отбирает из них лучшие и постоянно шлифует отобранные слова, обеспечивая им наилучшие условия функционирования. Отбор и шлифовка идут по разным направлениям, но в том числе, конечно, и по линии гармонии звучания и значения. Поэтому и не мудрено, что слова-старожилы дают наиболее яркие результаты.

Однако действие фонетической мотивированности распространяется и на слова, недавно вошедшие в язык, по хорошо в нем закрепившиеся.

**Агрегат** - большой, сильный, подвижный.

**Бульдозер** - активный, сильный, громкий.

**Гангстер** - грубый, мужественный, сильный, быстрый, злой.

**Мотор** - хороший, большой, тяжелый, могучий.

**Робот** - хороший, большой, мужественный, активный, сильный, страшный.

**Стюардесса** - хороший, светлый, красивый, легкий.

**Трактор** - большой, грубый, активный, быстрый, могучий, подвижный.

Среди этих примеров есть один уникальный. Слово **робот** единственное из всех "просчитанных" на машине получило, казалось бы, взаимоисключающие характеристики "хороший" и "страшный". Что это, случайность? Может быть. А может быть, и удивительно точное соответствие звучания нашему двойственному отношению к "механическому человеку". Ведь появляется же у этого слова синоним-соперник, звучащий более "нежно" - **кибер**. Не исключено, что этим заимствованным словам еще предстоит пройти "обкатку" в русском языке.

Все приведенные примеры соответствия звучания и значения - это только малая часть выданного машиной огромного числа слов, для которых характерно гармоничное единство содержания и фонетической формы. Такие соответствия, конечно, не случайны - для этого они слишком многочисленны и часто поразительно точны.

Правда, иногда при сопоставлении звучания и значения несколько коробит стилистическая шероховатость характеристик звучания и даже их стилистическая неуместность в приложении к значению.

Например, признак "грубый", полученный для характеристики звучания слов **бор, булат, граната, дом, дым** и др., кажется не совсем подходящим, хотя ясно, что во всех этих случаях слова обозначают что-то "ненежное". Или, скажем, звучание слов **апельсин, ель, ива, лето, лилия, липа** и др. оказалось "безопасным". Этот признак нельзя считать безразличным для данных слов, так как если бы по этой шкале был получен противоположный признак "страшный", мы должны были бы принять его в расчет как противоречащий признаковому значению. В данном случае показатель F отражает тот факт, что все эти слова звучат "не устрашающе", "не пугающе", но нет подходящего прилагательного, чтобы описать этот оттенок их признакового значения. Такие ситуации возникают очень часто. Например, **апельсин, ива, лилия, лист, тюльпан** - явно нечто "незлое", а **краб** и **паук** - "неженственное", но признаки "добрый" или "мужественный" в применении к значениям этих слов оказываются стилистически неуместными.

Конечно, стилистические тонкости вообще не должны учитываться, когда речь идет о характеристиках звуковой формы слова. Но поскольку эти характеристики сопоставляются с признаковым значением, желательно все же уменьшить стилистическую шероховатость.

Это можно сделать несколькими способами. Во-первых, использовать возможность взаимозамены однородных шкал внутри одного измерения. Вспомните признаковое пространство. Каждое измерение этого пространства может быть задано любой шкалой, входящей в это измерение. Например, представителем измерения **оценки** может быть не только шкала "хороший - плохой". В этой роли могут выступать (пусть с несколько меньшим успехом) также шкалы "красивый - отталкивающий", "светлый - темный", "добрый - злой". Другими словами, измерение - это не одна шкала, а пучок шкал, внутри которого шкалы становятся в какой-то мере взаимозаменяемыми. В измерении **силы** взаимозаменяемы шкалы "сильный - слабый", "женственный - мужественный", "нежный - грубый"; в измерении **подвижности** - "активный - пассивный", "быстрый - медленный", "подвижный - медлительный".

Значит, в том случае, когда для характеристики звучания слова получены значимые показатели F по нескольким шкалам одного измерения, мы вправе выбирать лишь тот из признаков, который стилистически наиболее удачен в отношении значения слова. Так, для звучания слов **ива, лилия, липа, лист, лютик, тюльпан** получены значимые F по трем признакам **оценки**: "хороший", "красивый", "добрый". Вполне допустимо выбрать из них только наиболее подходящий признак "красивый", а остальные опустить. Для слов **дым, краб, паук** получено два признака группы **силы**: "грубый" и "мужественный". В данном случае лучше оставить только признак "грубый".

Дублирование шкал служит также "подстраховкой" в тех случаях, когда случайные колебания средних приводят к нежелательным сдвигам их в границах нейтральной зоны. Например, слова **жмот, жратва** звучат явно "плохо", но вот обида - их F по шкале "хороший - плохой" составляет 3,4, т.е. чуть-чуть "не дотягивает" до признака "плохой". И здесь выручает "дублер" - шкала "красивый - отталкивающий". По ней эти слова получают признак "отталкивающий", так как их F соответственно равны 3,8 и 3,7. В результате произвол случайности несколько ограничивается.

Во-вторых, можно сделать список признаков более гибким, задавая шкалы не парой полярных признаков, а набором синонимов для каждого полюса шкалы. Тогда вместо противопоставления "нежный - грубый" список будет содержать две полярные группы: "нежный, женственный, мягкий, ласковый - грубый, мужественный, суровый, крепкий, твердый, жесткий, жестокий". Это даст уже большую свободу стилистического выбора. И если, к примеру, слова **алмаз, бокс, гангстер, гранит, дуб, холод, хулиган** получили значимые F по признаку "мужественный", то в применении к каждому из этих слов полученный признак можно будет разнообразить стилистическими вариантами: **алмаз** - "твердый", **бокс** - "мужественный", **гангстер** - "жестокий", **гранит** - "жесткий", **дуб** - "крепкий", **холод** - "суровый", **хулиган** - "грубый". В случаях со словами **лен, невеста, мимоза, тина** детализируется признак "нежный": **лен** - "ласковый", **невеста** - "женственный", **мимоза** - "нежный", **тина** - "мягкий".

Наконец, можно вообще исключить некоторые "половинки" шкал. Например, для признака "страшный" нет подходящего антонима. Прилагательное "безопасный" стилистически явно неудачно в применении к значению большинства слов. Поэтому по шкале "безопасный - страшный" можно учитывать только левые отклонения (F>3,5), приписывая им признаки "страшный, устрашающий, пугающий", а признак "безопасный" исключить.

Вес стилистические правки такого рода, конечно, еще больше подчеркнут соответствия между звучаниями и значениями слов. Кстати сказать, впечатление стилистической неуместности некоторых признаков появляется именно в результате явного соответствия звучания и значения для большинства слов. Причем часто эти соответствия непредсказуемы, неожиданны. Можно было предвидеть, что слова **лилия** или **лютик** получат характеристику звучания "нежный" - мы чувствуем мягкость, нежность составляющих их звуков. Но можно ли было предсказать, что звучание слова **краб** окажется "быстрым" и "угловатым", а **паук** - "темным" и "страшным"?

Такие соответствия удивляют, поражают, и возникает невольный соблазн переадресовать признаки, полученные для характеристики звучания, непосредственно значения слова. Видя такие соответствия признаков звучания и признаков значения, мы хотим получить уже не соответствие, а буквально совпадение, тождество сравниваемых аспектов.

Так увлекаться не следует. Нельзя думать, что стоит только придумать способ проанализировать форму потоньше, поизобретательнее, и хитроумный анализ формы даст нам описание значения. Нет. Содержательность звуковой формы слова и его признаковое значение - разные аспекты, и при любых способах сопоставлений можно обнаружить их гармонию, но не тождество, не совпадение.

### ЦВЕТНАЯ МУЗЫКА СТИХА

*Семь вкусов спектра пробует язык.*

**Б. Ахмадуллина**

### Какого цвета звук А?

Как-то попался нам на глаза сонет французского поэта Артюра Рембо "Гласные". Привожу его в переводе А. Кублицкой-Пиоттух:

*А - черный; белый - Е; И - красный; У -зеленый.*

*О - синий: тайну их скажу я в свой черед,*

*А - бархатный корсет на теле насекомых,*

*Которые жужжат над смрадом нечистот.*

*Е - белизна холстов, палаток и тумана.*

*Блеск горных родников и хрупких опахал!*

*И - пурпурная кровь, сочащаяся рана*

*Иль алые уста средь гнева и похвал.*

*У - трепетная рябь зеленых волн широких,*

*Спокойные луга, покой морщин глубоких*

*На трудовом челе алхимиков седых.*

*О - звонкий рев трубы, пронзительный и странный,*

*Полеты ангелов в тиши небес пространной -*

*О - дивных глаз ее лиловые лучи.*

Что это - странная фантазия поэта? Или какая-то особенность восприятия звуков тонко организованной поэтической душой? А может, гласные действительно "окрашены" в восприятии всех носителей языка?

Решили провести немудреный пробный эксперимент. На доске в строчку пишутся шесть гласных Е, О, Ы, У, И, А. Сбоку в столбик - названия шести цветов: красный, черный, синий, желтый, зеленый, белый. Задание информантам: напишите, в какой из шести цветов, по вашему мнению, окрашен каждый из гласных; если не можете решить, - пишите наугад.

Экспериментатор не должен ничего объяснять и, конечно, ни в коем случае не приводить никаких примеров, доказательств или собственных соображений в пользу тех или иных решений. Информанты работают самостоятельно и безымянно.

Уже первые результаты нас просто ошеломили: против А почти все написали "красный", И для большинства "синий", О - "желтый" или "белый", Ы - "черный".

Стоит ли говорить, что вся наша группа немедленно переключилась на звуко-цветовые эксперименты. Мы проводили их во множестве, применяя разные методики, опрашивая все новых и новых информантов. Проверяли и перепроверяли результаты. Пока наконец окончательно не убедились в том, что гласные звуки речи в нашем восприятии вполне определенно и в основном для всех одинаково окрашены, хотя мы этого не осознаем.

Если учесть еще и результаты измерения значимости гласных по "световым" шкалам ("светлый - темный" и "яркий - тусклый"), то для гласных звуко-цветовые соответствия можно охарактеризовать так:

А - ярко-красный,

О - яркий светло-белый или белый,

И - светло-синий,

Е - светлый желто-зеленый,

У - темный сине-зеленый,

Ы - тусклый темно-коричневый или черный.

Цвета гласных получились, правда, совсем не такими, как у Рембо, но мы забыли пока про сонет - ведь нам открылось новое и невероятно интересное свойство гласных.

С согласными дело обстоит сложнее - много звуков, и работа очень усложняется. Пока можно только вполне определенно сказать, что Р четко воспринимается как "темно-красный".

Трудно сказать, от чего зависят эти "цветные" свойства звуков. Возможно, что А и Р ассоциируются с красным цветом потому, что входят в слово **красный**. Причем звук А в этом слове ударный, так же как И в слове **синий**, а О в слове **желтый**. Но почему тогда У - "сине-зеленый", а Ы - "коричневый"? Может быть потому, что У и Ы - самые "темные" из гласных, и для них выбираются цвета потемнее?

А возможно, и наоборот - слово **красный** стало обозначать цвет, потому что в нем был ударный "красный" А? Ведь когда-то это слово не имело никакого отношения к цвету, а означало "красивый". Тогда соответствующий цвет назывался "червонный", и в этом слове нет ни одного А. Слово **синий** тоже когда-то не обозначало "небесный цвет", его значением было - "блестящий". Не "синий" ли И придал этому слову цветовое значение?

Но тогда откуда взялись первоначально цвета звуков? Может, А потому "красный", что это самый громкий, самый сильный, а следовательно, и самый "яркий" звук? Он и ассоциируется с самым броским, самым ярким цветом.

Заметьте еще, что особенно четко, в чистые цвета окрашены только три звука - А, И, О. Но ведь и все богатство цветов и их оттенков можно получить смешением в разных пропорциях трех цветов - красного, синего и желтого. Нет ли здесь удивительного соответствия между природой цвета и звуковым устройством языка?

Вопросы, вопросы... И пока нет ответов. Но одно ясно: звуко-цветовые соответствия существуют. А раз существуют, значит, должны где-то использоваться, проявляться. И конечно, прежде всего, эта интересная особенность звуков должна проявиться в поэзии.

Например, поэт пишет о синем небе. Поэтический талант, чувство языка помогают ему отобрать наиболее выразительные языковые средства, чтобы картина получилась яркой, зримой. Тут бы и заставить речь самим звучанием своим вызывать в глубинах сознания (или подсознания?) читателя синий цвет. Для этого в стихотворении должны быть подобраны такие слова, в которых много звуков соответствующего цвета, т.е. звуков И. Поэт, конечно, может не осознавать этих звуко-цветовых соответствий, но тонкое чутье художника подскажет ему, что подбор именно таких гласных усиливает нужное эмоционально-образное впечатление.

Как проверить эти предположения, мы уже знаем. Нужно подсчитать частотность звуков в интересующем нас стихотворении и посмотреть, каких гласных будет больше нормы, а каких меньше.

Первым анализировалось стихотворение Есенина из цикла "Персидские мотивы". Вот его начальные строки:

*Воздух прозрачный и синий,*

*Выйду в цветочные чащи.*

*Путник, в лазурь уходящий,*

*Ты не дойдешь до пустыни.*

*Воздух прозрачный и синий.*

Три раза здесь назван синий цвет (считая "лазурь"). Значит, по нашей гипотезе в этом стихотворении должен доминировать "синий" И. Так и оказалось: И доминирует, превышая норму почти в два раза!

Интересно, что вторым по частотности, тоже несколько превышая норму, идет У ("темный", "сине-зеленый", "печальный"). Канава его роль? Тот, кто любит поэзию, наверное, заметит, что синева в этом стихотворении Есенина не яркого, радостного тона, это скорее синяя дымка, а само это произведение, как и весь цикл "Персидские мотивы", овеяно светлой грустью. Приходится только поражаться поэтическому чутью художника, который в подборе звуков сумел установить пропорции, подчеркивающие и "цветовую", и общую эмоциональную окраску стиха. Действительно, подбери художник только И - звуки способствовали бы изображению яркого, праздничного синего цвета, нажим на У дал бы цвет штормового моря или грозовой тучи; и поэт, оставляя доминирующим светлый сине-голубой, приглушает его, заставляет звучать в светлом, но минорном тоне.

Может быть, эти странные соответствия звука и цвета не что иное, как случайное совпадение? Возьмем другое стихотворение Есенина:

*Выткался на озере алый цвет зари.*

*На бору со звонами плачут глухари.*

Здесь заметно увеличена по сравнению с нормой частотность У и несколько больше нормы А. И снова подбор гласных точно соответствует цветовой картине, нарисованной в этом стихотворении словами: темно-синее вечернее небо, подсвеченное угасающим красным - это и есть вечерняя заря. А общий эмоциональный тон?

*И пускай со звонами плачут глухари,*

*Есть тоска веселая в алостях зари.*

И здесь все точно: "грустный" У и "радостный" А - "тоска веселая". Нет, это не случайность. Это рука мастера, это творение таланта!

"Цветные" стихи есть, конечно, не только у Есенина. Очень выразительно окрашена звуковая мелодия многих произведений Блока. Есть у него стихотворение, написанное под впечатлением от картины В. Васнецова "Гамаюн, птица вещая". Картина выдержана художником в темных фиолетово-синих и багрово-красных тонах. В той же гамме написано стихотворение:

*На гладях бесконечных вод,*

*Закатом в пурпур облеченных,*

*Она вещает и поет,*

*Не в силах крыл поднять смятенных...*

*Вещает иго злых татар,*

*Вещает казней ряд кровавых,*

*И трус, и голод, и пожар,*

*Злодеев силу, гибель правых...*

*Предвечным ужасом объят,*

*Прекрасный лик горит любовью,*

*Но вещей правдою звучат*

*Уста, запекшиеся кровью!..*

И ту же цветовую картину создают доминирующие гласные: самый "темный" из них Ы (превышение нормальной частотности в 2 раза), "красный" А (в 1,5 раза) и "темный сине-зеленый" У (в 1,5 раза).

Вдумайтесь в это взаимопроникновение разных видов творчества - музыки звуков, поэзии слов и красок живописи, почувствуйте гармонию их слияния, и вы постигнете единый смысл искусства!

Поэты нашего времени тоже широко используют цветовую выразительность звуков речи. Стихотворение А. Твардовского "Матери" начинается строчками:

*И первый шум листвы еще неполной,*

*И след зеленый по росе зернистой...*

Подсчет гласных показывает, что стихотворение ииструментовано по звуко-цветовому принципу: доминирует "светло-зеленый" Е, частотность которого превышает норму в 1,5 раза.

Исследование "стихоцвета" - область настолько новая и необычная, что реакции каждого, кто знакомится с результатами анализа звуко-цветовых соответствий в поэзии, почти всегда одинаковы:

- Этого не может быть, - говорят обычно. - А все ваши подсчеты - не более чем парадоксы статистики.

Конечно, не всегда упоминание какого-либо цвета в стихотворении ведет к повышению частоты соответствующего гласного. Так и должно быть - ведь не обязательно в любом "цветном" произведении поэт должен использовать именно эффект "звукоцвета". Но совершенно невероятно, чтобы соответствия, "вычисленные" для всех приведенных здесь стихотворений, были бы лишь результатом удачного совпадения цифр.

Однажды студенты принесли на занятие для анализа стихотворение А. Тарковского "Перед листопадом":

*Все разошлись. На прощанье осталась*

*Оторопь желтой листвы за окном.*

*Вот и осталась мне самая малость*

*Шороха осени в доме моем.*

*Выпало лето холодной иголкой*

*Из онемелой руки тишины*

*И запропало в потемках за полкой,*

*За штукатуркой мышиной стены.*

*Если считаться начнем, я не вправе*

*Даже на этот пожар за окном.*

*Верно, еще рассыпается гравий*

*Под осторожным ее каблуком.*

*Там, в заоконном тревожном покое,*

*Вне моего бытия и жилья,*

*В желтом, и синем, и красном - на что ей*

*Память моя? Что ей память моя?*

Предполагалось, что в этом печальном стихотворении об осени в природе и в душе человека звуки должны гореть осенними красками. Полученные же результаты звуко-цветового анализа весьма поразительны.

В звуковой ткани стихотворения доминирует прежде всего О, затем Ы и дальше А. Да ведь это и есть желто-коричнево-красная осенняя гамма цветов! Однако в какой-то мере это было предсказуемо. Именно такого результата мы и ожидали. Не так ли?

Но что это за строка в последней строфе: "В желтом, и синем, и красном..."? Неужели поэт подсказывает нам цвета картин, изображенных в первых трех строфах? Посмотрим внимательно. Действительно, в первой строфе прямо назван желтый цвет. Вторая строфа "темная" (**в потемках за полкой**), "серая" (**мышиная стена**), может быть, со стальным синеватым отблеском "холодной иголки". В третьей строфе **пожар за окном**, значит, красный. Точнее, красно-желтый пожар листвы за окном. Но если это так, то не сопровождаются ли эти цветные картины соответствующим звуко-цветовым аккомпанементом гласных? Правда, это было бы уж слишком. Не стремился же, в самом деле, Тарковский изготовить наглядное пособие по изучению звуко-цветовых соответствий в стихе. И все-таки, без особой надежды на успех, я предложил студентам "просчитать" первые три строфы.

Считаем первую. Да, "желтый" О на первом месте. Норма превышена в 2 раза! Пока все подтверждается.

Считаем вторую строфу. Еще одно подтверждение. Доминирует "темный" Ы и "синий" И. Больше ни в одной строфе стихотворения частотности этих букв не превышают нормы. А здесь Ы - в 3 с лишним, а И - почти в два раза. Правда, О тоже больше нормы, но не нужно забывать, что этот звук создает основной цветовой фон для всего стихотворения. И его частотность превышает норму во всех строфах.

Ну что ж, решающее слово за третьей строфой. Кто-то из студентов посчитал первым и крикнул: "Красный!" Мы сидели потрясенные. Все точно: "В желтом, и синем, и красном...". Как поразительно выполнена звуковая ткань этого стихотворения! Как глубоко содержательна игра звуков и красок в нем! Как точно его звуковая форма соответствует содержанию!

А как же все-таки быть с сонетом Рембо? Почему он "окрасил" звуки так странно? Этот вопрос сидел как заноза, покоя не давал. Конечно, заниматься выяснением звуко-цветовых соответствий во французском языке было для нас слишком сложной задачей, но ведь перевод-то русский. Навязал ли Рембо переводчице свои цвета гласных? Это нетрудно проверить.

Будем рассуждать так. Цвета гласных в сонете названы дважды - один раз прямо, а второй раз косвенно - в "расшифровках" цветовой содержательности каждого звука. Если на подсознание переводчицы оказали давление прямые названия цветов гласных, то в строчках-расшифровках она должна нагнетать именно те гласные, которые расшифровывает.

Например, в строчках

*А - бархатный корсет на теле насекомых,*

*Которые жужжат над смрадом нечистот...*

должен доминировать по частотности звук А. Тогда мы поверим, что для переводчицы А - черный.

Считаем. И что же? Доминирует вовсе не А. Резко доминирует Ы, превышая нормальную частотность почти в 2,5 раза! Невероятно! Сознательно переводчица пишет: А - черный, а подсознательно - нагнетает в строчках действительно "черный" Ы.

Значит, А должен быть и у нее "нормального" - красного - цвета? Проверим "красную" расшифровку:

*И - пурпурная кровь, сочащаяся рана*

*Иль алые уста средь гнева и похвал.*

Пожалуй, и считать нечего. Здесь почти нет И, зато строчки явно перенасыщены А: чего стоит хотя бы **сочащаяся рана**. Но все же посчитаем. Так и есть - доминирует, конечно, А. Его частотность превышает норму в 2,3 раза, тогда как И гораздо меньше нормы. Все правильно: А - "красный".

Что же касается И, то его частотность, как и "положено", выше всего именно в "синей" расшифровке:

*О - звонкий рев трубы, пронзительный и странный,*

*Полеты ангелов в тиши небес пространной -*

*О - дивных глаз ее лиловые лучи.*

Поразительно прочно закреплены у нас в подсознании звуко-цветовые соответствия! Переводчицу не сбили "неправильные" подсказки оригинала, она организовала звучание "цветных" строк в точном соответствии с действительной "окраской" звуков.

Кстати сказать, по наблюдениям французских психологов, А и для французов "красный". Так что Рембо в сонете или продемонстрировал свои сугубо индивидуальные ассоциации, или просто соригинальничал. Говорят, что поэт сам смеялся над теми, кто всерьез принимал эти стихи.

Но мы решили не поддаваться на его розыгрыш, и студент из нашей группы В. Шапиро в пику Рембо написал на тему его сонета собственную вариацию с "правильными" цветовыми расшифровками гласных!

*Я вижу яркий свет, когда кричат,*

*Я слышу крик, свет яркий созерцая.*

*Все звуки светятся, и все цвета звучат,*

*И ныне я их тайны раскрываю.*

*А - красная рубаха палача,*

*А - ахает толпа, на казнь взирая.*

*Ы - черный бык, мычащий по ночам.*

*О - осень: крона клена золотая.*

*Е - это свежесть молодого лета,*

*Зеленый переплет Есенина и Фета.*

*И - птичий свист над синею рекой.*

*У - это грустный свет зелено-синих*

*Очей ее, глубоких, как пучина.*

*У - это гулкий цвет волны морской.*

### Немного научной фантастики

Результаты звуко-цветового анализа стихотворений машина печатает в виде набора признаков. Например:

*"Отговорила роща золотая..."* - желтый, коричневый, минорный.

*"Воздух прозрачный и синий..."* - синий, сине-зеленый, темный, минорный, нежный, тихий.

Но такие характеристики машина может выдавать не только для всего стихотворения, но и для любой его части - для каждой строфы, например, или даже для каждой строки. Значит, можно получить не только статичную "цветную фотографию", но и динамическую картину игры цвета, заданной гласными стиха!

Наша машинная программа позволяет получить цвет только "теоретически", а нельзя ли устроить так, чтобы вместо печатания названий цветов машина каким-то образом их реализовывала? Зажигала бы цветные лампы, например. Ну, а если есть цветомузыкальные установки, где музыкальным звукам соответствуют определенные цвета, то почему бы не сделать обратный переход? Гласные стиха рождают игру цвета, а теперь пусть эта игра рождает игру музыкальных звуков!

Такое устройство можно было бы назвать цветомузыкальным интерпретатором стиха.

Разумеется, даже в научной фантастике нельзя предположить, что машина, анализируя гласные стиха, нарисует сюжетную картину или исполнит самостоятельное музыкальное произведение. Она может создать лишь сопровождение, лишь фон для стихотворения. Таких основных элементов художественного произведения, как линия для живописи и мелодия для музыки, это сопровождение будет лишено. Значит, порожденный каким-то стихотворением цветовой и особенно музыкальный фон сам по себе, отдельно от этого стихотворения, пожалуй, не будет иметь никакого смысла. Да этого и не нужно. Наша цель - выявить, усилить все художественные возможности поэтического произведения, а не заглушать его самостоятельными произведениями других жанров.

Интерпретатор может быть устроен по-разному. Можно подавать цветные пятна на экран прожекторами. Очень красиво выглядела бы игра света на экране, собранном из прозрачных колонн. Видимо, можно было бы приспособить для этой цели и лазерную установку.

А может быть, и не стоит стремиться к тому, чтобы цветомузыкальным сопровождением управляла непосредственно электронная машина. Такое сопровождение может оказаться слишком машинным, бездушным. Пожалуй, более интересный цветомузыкальный фон для стихотворения можно создать, если машинные результаты анализа использовать лишь как подсказку, как канву для творческой работы человека. Машинные характеристики звуков, строк и строф можно записать в виде нот, и тогда получится партитура сопровождения, по которой аккомпаниатор может творчески формировать звуко-цветовой фон с помощью какого-либо цветомузыкального инструмента.

Чтобы лучше представить себе, как текст конкретного стихотворения мог бы управлять цветомузыкальным устройством или интерпретироваться аккомпаниатором, давайте подробно проследим за процессом преобразования звукового рисунка в цветовой и музыкальный по тексту очень выразительного в этом отношении стихотворения Есенина "Отговорила роща золотая...".

На ЭВМ "просчитывается" текст стихотворения и по частотам гласных машина находит доминирующие во всем тексте звуки, а по характеру расположения ударений задает общий музыкальный ритм. Характеристики доминирующих гласных определяют основную гамму и эмоциональный тон всего стихотворения. По характеристикам "мажорный - минорный" и "светлый - темный" задается общий музыкальный и световой тон, как бы регистр, в котором будет исполняться вся интерпретация. Характеристики "громкий - тихий" и "яркий - тусклый" определяют силу звука и интенсивность цвета.

Если доминирует не один, а несколько гласных, то первый (с частотностью, превышающей норму в наибольшей степени) задает цветовой тон верхней части экрана, второй - нижней. Интенсивность цвета каждого из этих гласных пропорциональна величине отклонения его частотности от нормы.

В стихотворении доминируют гласные О и Ы. Ими и задан общий регистр интерпретации. Это минорный регистр, потому что первый доминирующий - "минорный" Ы. Но не трагически минорный, а скорее светло-печальный, потому что второй доминирующий - "мажорный" О. Те же гласные задают и основной цветовой фон - желтый сверху, темнеющий до коричневого внизу.

Характер включения общего цветового фона зависит от места первого ударения (ударные заранее отмечаются в тексте). Ударное начало - резкое включение, далеко отстоящее от начала ударение - свет разгорается медленно, музыка нарастает постепенно. **От-го-во-ри-ла...** Ударение далеко от начала, только на четвертом слоге, поэтому цветовой фон будет зажигаться медленно.

На общем фоне развивается дальнейшая игра красок и музыкальных звуков.

Каждый ударный гласный "высвечивается" обязательно. Ударные определяют и характер музыкальных аккордов. Из безударных влияют на интерпретацию не все, а лишь те, которые относятся к доминирующим во всем произведении, в строфе или в строке. Так, все Ы и О будут "высвечиваться" независимо от того, ударные они или нет.

Гаснут цвета звуков не сразу, поэтому, если звук повторяется подряд, каждый новый импульс наслаивается на не успевший погаснуть старый, и цвет разгорается с каждым разом все сильнее, крепнут и аккорды этого звука. Поэтому три безударных гласных О в начале строки

*Отговорила роща золотая...*

медленно зажигают желтый цвет на общем желто-коричневом фоне. Затем кратко сверкает "голубой" ударный И, и на фоне негромких, печальных аккордов звучит высокая, чистая нота.

Все ярче разгорается желтый цвет, все громче звучат печальные ноты, и в конце строки на экране вспыхивают оранжевые пятна - А на желтом фоне.

Но уже в следующей строке

*Березовым, веселым языком...*

желто-оранжевый свет мрачнеет: на экран наплывают темно-коричневые пятна Ы. Музыка становится тревожнее и глуше.

*...И журавли, печально пролетая,*

*Уж не жалеют больше ни о ком.*

*Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник -*

*Пройдет, зайдет и вновь оставит дом.*

*О всех ушедших грезит конопляник*

*С широким месяцем над голубым прудом.*

*Стою один среди равнины голой,*

*И журавлей относит ветер вдаль,*

*Я полон дум о юности веселой,*

*Но ничего в прошедшем мне не жаль.*

Осенние краски продолжают играть за экране, но постепенно они заволакиваются темно-синими тучами - это скапливаются звуки У в словах **голубым, прудам, стою**. Затем три ударных И подряд - **один среди равнины** - создают яркий голубой просвет, громко звучат светлые аккорды, но тут же снова сгущаются темные У в словах **журавлей, дум, о юности**, причем У становятся ударными и картина все больше мрачнеет, в музыке глухими раскатами звучат басы.

Строфа заканчивается вспышкой на темном фоне ударного "красного" А (**не жаль**), и не успевает он погаснуть, как красные молнии врываются на экран:

*Не жаль мне лет, растраченных напрасно,*

*Не жаль души сиреневую цветь.*

*В саду горит костер рябины красной,*

*Но никого не может он согреть.*

В этом месте стихотворения собрано самое большое количество ударных А подряд. Их пять, считая конец предыдущей строфы. Сверкание "красных" А, поддержанное звукоподражанием (**растраченных напрасно** звучит как раскаты грома), разыгрывается на мрачном фоне, созданном нагнетанием У в словах **души, сиреневую, в саду**. В музыке звучат громкие, резкие ноты (нарастание ударных А) на фоне низких, рокочущих аккордов. Более резким становится и ритм, потому что ударения, которые в первой строфе были расставлены редко и удалены от начала строк, теперь располагаются компактнее и сдвигаются к началу.

Здесь, в кульминационных строках стихотворения, звуковая форма наиболее полно соответствует содержанию. **Не жаль..., Не жаль..., Не жаль...,** - пытается убедить себя поэт. Но никто, да и он сам этому не верит - человек встречает свою осень не так, как природа свою. Если лучшие годы жизни прожиты напрасно - можно ли об этом не жалеть? Трагические противоречия бушуют в душе поэта, грозой врываясь в звуки стиха.

Но постепенно цвет и звук становятся спокойнее, светлее, только иногда еще вспыхивают отблески красного в ударных А, на фоне "темных" Ы и У:

*Не обгорят рябиновые кисти,*

*От желтизны не пропадет трава,*

*Как дерево роняет тихо листья,*

*Так я роняю грустные слова.*

*И если время, ветром разметая,*

*Сгребет их все в один ненужный ком...*

*Скажите так... что роща золотая*

*Отговорила милым языком.*

С последними строками на экране зажигается первоначальная гамма желто-красных цветов, но теперь они глуше, темнее, а музыка печальнее.

Ударный И и два Ы в словах **милым языком** создают в самом конце стихотворения темно-синее пятно, на котором кратко вспыхивает желтым последний ударный О, как одинокий осенний лист, высветленный солнечным лучом на фоне хмурого неба.

Так вот в чем один из секретов колдовского очарования этого стихотворения! Его звуки - партитура волшебной игры красок, игры, точно следующей за развитием образного и экспрессивного содержания произведения.

*Журавлев А.П. Звук и смысл. - М., 1981, с.47-66, 119-135.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor9.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor11.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Г. ВОРОБЬЕВ

### ЛИЧНОСТЬ НЕ "ТАБУ"

Братиславский экспресс, рассекая поперек страну от польской до австрийской границы, увозил участников коллоквиума. Поезд бросало из стороны в сторону на узкой колее, и проходившие пассажиры падали от толчков в открытые двери купе, где шел дорожный семинар. Тема семинара: творчество - это интеллект, интеллект - это личность.

В разговоре часто повторялось ТЭРА. Это формула интеллекта: Т - творческий склад, Э - эрудиционный склад, Р - рутинность, А - активность. Все четыре показателя взаимосвязаны и в сумме дают константу.

Раньше одним ученым платили мало, другим не платили ничего. Теперь, когда людские ресурсы науки соизмеримы с такой отраслью хозяйства, как, например, строительство, возникает вопрос: одинакова ли роль ученых в науке и одинаково ли всем принадлежит заслуга движения вперед?

По этому поводу французские социологи неожиданно для себя получили, а советские интерпретировали следующие факты: науку двигает вперед только 3 процента активных творческих работников, которым принадлежит чуть ли не половина всех открытий. Помогают им в этом 16 процентов активных лиц промежуточного и чисто эрудиционного склада. Итого приблизительно 20 процентов. Еще 30 - люди с пассивным интеллектом, которых нужно толкать, чтобы они что-нибудь делали. И остается еще половина научных работников, которых называют рутинерами и лучшее достоинство которых усидчивость и аккуратность.

Можно оспаривать точность этих цифр, допускать, что в других, ненаучных, коллективах соотношение будет несколько иным. Однако очевидно: все люди очень разные, и это в административной работе следует учитывать.

Может возникнуть вопрос, нужно ли науке столько рутинеров? Трудно сказать. В том, что они действительно нужны (может быть, в меньшем количестве), не приходится сомневаться: наука состоит не только из открытий, но и огромного объема "черных" работ, и кто-то должен собирать и регистрировать факты, получая премии за адское терпение, повторять одни и те же опыты.

Одна из ошибок у администраторов состоит в том, что делается выбор между двумя дисциплинарными крайностями: закрутить ли всем гайки насколько можно (конечно, не сорвав резьбу) или, напротив, ослабить их, полагаясь на сознательность людей. И то и другое неверно. Нужно уметь закрутить Иванову, открутив при этом Петрову для предоставления большей инициативы, правда, будучи всегда готовым, если потребуется, сделать наоборот. В этом и состоит гибкость руководства. А Иванову нечего говорить: "Почему это Петрову можно, а мне нельзя?"

Но вернемся к формуле ТЭРА. Т + Э = И - интеллектуальный показатель, в котором отражаются три составляющих мышления - анализ, интуиция и вера. Настоящий ученый больше полагается на анализ. У художника преобладает интуиция, у фанатика - вера. И \* А = П - интеллектуальная продуктивность, которая больше бросается в глаза. Т \* А = ТП - творческая продуктивность, что особенно важно в науке. Не будем забывать, что все это только модель, имеющая, однако, практический смысл.

Представим себе двух человек с одинаковой интеллектуальной продуктивностью; только у одного она за счет большей величины И, у другого - за счет А. Значит, механизм интеллектуальной продуктивности неодинаков, и было бы наивно методику одного "Как я работаю" рекомендовать всем желающим научиться хорошо работать. Или вот третий человек, тоже слывущий неплохим работником, но интеллектуальная продуктивность у него низкая, а общая работоспособность высокая. Очень часто именно такой человек прекрасно справляется с рутинной работой.

Однажды интеллектуальное обследование проходила пожилая, с изможденным лицом женщина. У нее трудная судьба: тридцать лет заботилась об инвалиде-муже, не закончила среднюю школу, не имеет определенной специальности, но урывками что-то читает и может поразить собеседника неожиданностью суждений. Вот ее формула ТЭРА: 3,0 - очень хорошо, 2,5 - неплохо, 2,8 - очень много, 1,7 - очень мало. И = 5,5 - прекрасный. П = 9,35 - никуда не годится. Пациентка имела редкие прирожденные, но, к сожалению, не реализованные возможности; однообразная жизнь усилила показатель рутинности, из-за этого упала активность.

С возрастом Т несколько уменьшается, Э возрастает, А уменьшается, и в самые преклонные годы также уменьшается И - все это за счет Р.

Итак, мы можем классифицировать людей на активно-творческих, пассивно-творческих, активно-эрудиционных, пассивно-рутинных и так далее.

Оказывается, ничего не читать - не значит иметь пониженный интеллект, чтение не освобождает от необходимости думать, и те люди, через головы которых проходят потоки осознанных мыслей, не обязательно проделывают большую умственную работу. К сожалению, есть еще много таких, кто предпочитает книге игру в домино, часами, не меняя позы, смотрит телевизор, с возмущением покидает зрительный зал, где демонстрируется серьезный кинофильм, и систематически притормаживает мыслительные процессы действием алкоголя. Интеллектуальные возможности человечества еще далеко не исчерпаны.

Писатель и философ Р. Уэйл сказал: "Человек не выносит, когда ему говорят о трех вещах: о том, что у него плохой вкус, что он не умеет хорошо относиться к людям и что он не умеет думать". И все это потому, что одно, второе, третье трудно доказать. Когда-то, во времена Галена, "табу" было заглянуть внутрь организма человека. На нашей памяти - операции в областях сердца и мозга. Сейчас мы остро ощущаем "табу" - личность. Впрочем, это может приносить известные удобства: легко спрятать оценку человека за ширму субъективности. Я знаю даже психологов, восклицающих: "Личность - ведь это так сложно, так условно. О чем здесь серьезно говорить?"

Однако проблема "человек - человек" начинается с личности, и это "табу" непросто обойти.

Личность определяет психика, здоровье, интеллект, характер, отношение к окружающим, отношение к обществу. С другой стороны, принимаются во внимание развитие личности, ее целостность, убеждения, самооценка, устойчивость, потребности вообще и осознанные потребности. Потребности бывают низшие - витальные (питание, самосохранение, сексуальное влечение) и высшие - интеллектуальные, моральные, эстетические.

По мере развития личности меняется ее структура. От первого класса школы к вузу возрастает значение таких показателей, как волевые качества, отношение к себе, отношение к труду, способности, убеждения; относительно уменьшаются отношение к учебе, к учебникам и другим школьным вещам, значение дисциплины. Для пятиклассника очень важны его интересы и склонности и отношение к педагогам. В восьмом классе он больше приглядывается к одноклассникам, серьезно относится к общественным поручениям и жизненным планам. В десятом классе бурно проявляются эмоционально-динамические качества и вновь приобретают значение интересы и склонности.

Как формируется тезаурус информационных интересов личности, можно проследить на примере кино. Бригада социологов опросила зрителей многих городов страны и установила, что в возрасте 16-18 лет больше всего импонируют четкий ритм фильма, быстрый темп и яркие образы, между 19 и 23 годами уже ищется какая-то мысль, идея, в 24-30 к этому добавляется форма и в 41-50 лет обращается серьезное внимание на режиссерскую работу. В еще большем возрасте вкусы начинают приближаться ко вкусам детей.

По-разному воспринимают кино мужчины и женщины. Из того, что вышло в 1963 году, больше понравился мужчинам фильм "Все остается людям", а женщинам - "Оптимистическая трагедия".

По сведениям эстонских социологов, человека с образованием до четырех классов кино только в 11 процентах случаев заставляет задуматься и у 3 процентов вызывает желание спорить, тогда как уже при незаконченном высшем образовании эти показатели возрастают соответственно до 57 и 40.

Социологи кино пытаются чертить первые карты распределения вкусов и выясняют, что предпочитают в целом горожане и деревенские жители, северяне и южане, население отдельных республик.

Почти аналогичные выводы были сделаны в области живописи.

Доктор технических наук В. Налимов однажды обратил внимание на серию репродукций картин художников-модернистов из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. Пушкина в Москве. Он задал себе вопрос: как относятся к этой живописи обычные люди, не эстеты?

Если известное суждение "о вкусах не спорят" следует понимать буквально, то оценки картин достаточно большого числа людей (назовем их "экспертами") распределяются нормально, образуя классическую колоколообразную кривую Гаусса: значительное число оценок будет группироваться около какого-то среднего значения, количество оценок выше и ниже этого значения уравняется, и чем больше отличается от средней, тем их меньше. Когда кривые для разных картин не сходятся по положению пика на шкале оценок - значит, существует определенная значимость картин. Если пик очень высок и мало оценок, сильно отличающихся от средней, по-видимому, о вкусах нужно спорить, ибо существует какой-то объективный критерий. И наконец, когда кривая оценок не симметрична и тем более имеет несколько пиков, существуют вполне определенные разные вкусы для каких-то демографических и социальных групп, где выделяются личности типичной структуры и развития.

Какое из предположений верно, не так уж трудно проверить. Только какую шкалу оценок выбрать? Предложить экспертам оценивать картины по пятибалльной школьной шкале, значит, натолкнуться на случай, когда пятерка, скажем, Моне Лизе "Джоконде" потребует ставить единицы всем другим картинам. Этот недостаток устраняется при способе ранжирования - расстановки картин в том порядке, как они экспертам нравятся; но тогда отсутствуют абсолютные оценки и расстояния между оценками. Тем самым, даже если эксперту нравятся все картины или же все они не нравятся, будет установлена определенная последовательность: что нравится (или не нравится) больше и что меньше.

При этом важно следующее: эксперимент не ставил задачу определения общественной значимости художников и их картин, тем более что представленные репродукции имели разное качество исполнения и разные размеры. Интересовал сам принцип оценивания: если художник - это источник информации, а зритель (реципиент) - приемник, то картина - средство передачи информации, реализуемое с помощью языка живописи. И художник, и реципиент - личности, и в зависимости от личностных особенностей может передаваться и получаться разная информация.

В. Налимов стал предлагать своим коллегам - математикам и физикам - ранжировать репродукции и собрал интересный статистический материал. Построенные кривые распределения оценок оказались разными для разных картин - и по положению, и по конфигурации. С одной стороны, выделялись картины, которые воспринимались не так, как другие. С другой стороны - группа экспертов, воспринимающих живопись по-своему. Тезис "о вкусах не спорят" оказался правильным в его узком толковании: единого мнения быть не может, но существуют определенные разные мнения.

Исследование нужно было продолжить. Вокруг инициатора собралась группа: математик, программист, художник и информационный работник - автор этой книги. Решили сделать новый набор репродукций, ограничившись произведениями беспредметной (абстрактной) живописи, чтобы выделить чистую эстетику красок и форм, не отвлекая экспертов содержанием. Число картин было ограничено девятнадцатью, чтобы "эксперты" испытывали меньшие трудности при расстановке.

Репродукции стали путешествовать по московским институтам. Как относились к эксперименту ученые-эксперты? По-разному. Одни (многие) с восторгом и участием. Другие с осторожным интересом и предубеждением, что все это недоступно их пониманию. Третьи категорически отказывались участвовать в опыте, даже не выяснив его суть (среди них было в десять раз больше лиц пожилого возраста, чем среднего, и ни одного молодого ученого). Кстати, с этим обстоятельством сталкиваются все социологи, фиксируя тем самым определенные свойства личности и социальной группы. В целом коллекцией картин чаще восхищались физики и математики и реже - гуманитарии.

Итоги превзошли ожидания.

Во-первых, выделились 9 типичных "женских" и "мужских" картин, а по 5 картинам, оказывается, можно определить возраст реципиента с точностью до десяти лет. Характерным примером служит фреска известного художника Г. Мата в здании Секретариата ЮНЕСКО в Париже, изображающая борьбу рациональных сил с иррациональными и проникнутая определенным технокосмическим звучанием. Она выдержана в мрачных синих тонах с желтыми и красными вкраплениями, и на первые места ее поставили 10 процентов экспертов в возрасте до 30 лет, 33 процента - от 30 до 50 и 72 процента лиц - старше 50 лет. Оказалось, что одним из индикаторов возраста является цвет: более светлые тона, яркие и спорные сочетания чаще нравятся молодым.

18 картин из 19 стали индикаторами профессиональной специализации. Вот выводы. Биологи больше предпочитают природные краски и формы, чутко реагируют, когда "в природе так не бывает", и не признают прямого заимствования изобразительных средств как из природы, так и из техники; кроме того, они испытывали несколько большие трудности при расстановке. Физикам и математикам нравятся сложные, запутанные композиции; при этом как личности они обнаруживали самую большую несхожесть во взглядах. Техники склоняются к строгим геометрическим формам, любят чистые цвета, плохо разбираясь в полутонах и сложных цветовых гаммах, и чаще голосуют за картины с инженерным звучанием. Гуманитарии обычно ищут хотя бы иллюзию предметности и труднее всего идут на ассоциации. Лица, относящиеся по склонностям, образованию и опыту работы сразу к нескольким из этих категорий, обнаруживали соответствующее смешение при расстановках; при этом у них проявлялась такая же, как у физиков и математиков, личностная индивидуальность.

Одну-единственную картину - "Вита сегрета" итальянского художника Дж. Сантомазо, как оказалось, чаще предпочитают те, чьи родители имеют начальное образование, тогда как выходцы из интеллигентных семей обычно отводят ей последние места.

Наряду с естественниками большую трудность и нерешительность при расстановке испытывали женщины-ученые, выполняющие рутинную работу. Творческих личностей явно привлекают картины, заставляющие думать и вызывающие неожиданные ассоциации. Не говорит ли это о том, что среди гуманитариев меньше лиц такого склада? Творческие работники, а также в целом женщины и молодые ученые более эмоционально воспринимают живопись. Среди тех, кто после расстановки выразил желание иметь у себя некоторые репродукции (необязательно для того, чтобы повесить на стену, а просто изредка смотреть на них) - больше творческих работников, а также в целом мужчин и молодых.

Итак, личность, несмотря на свою неповторимость, в чем-то обнаруживает сходство с другими личностями и входит с ними в разные социально-демографические группы. Все свойства личности тесно связаны между собой: структура интеллекта, психика, характер, культурно-образовательный уровень, вкусы.

Существуют люди, представляющие закрытую (интроверсную) информационную систему: внутренние потоки информации преобладают над внешними и захватывают прямую долговременную или ассоциативную память. К ним относятся многие специалисты. Тезаурус у них стабильный, то есть почти не перемещающийся в информационном пространстве и потому предрасположенный к вырождению.

Существуют идеальные специалисты - социальные амбаверты (то есть не интраверты и не экстраверты): внешние и внутренние информационные потоки уравнены, при этом, как правило, доминирует ассоциативный тип памяти. Тезаурус их интересов постоянно перемещается в информационном пространстве. В искусстве они ищут решение жизненных проблем и придают значение его экспериментальной роли.

Есть культурные дилетанты - экстраверты - открытые информационные системы, но потоки информации обычно не заходят глубже прямой долговременной памяти. В искусстве им нравится модная дискуссионность.

И наконец, есть обыватели: информационная система у них не развита, по мощности внешние и внутренние потоки хотя и уравнены (амбавертная система), но мощность явно мала для удовлетворения естественных информационных потребностей. Это объясняется тем, что процессы не заходят глубже внешней, оперативной памяти, и пока человек "ест" - он "сыт". Характерным примером служит пресловутый образ старушки, которую можно встретить в любом городе и на любой улице и которая прекрасно знает, кто где живет и что в каждой семье делается. Эта старушка обрабатывает объемы информации, эквивалентные тому, что делает главный инженер какого-нибудь завода. И налицо все основные информационные процессы: она более или менее активно собирает информацию, хранит в своей оперативной памяти, немножко видоизменяет (творческое отношение?) и активно передает другим.

Если вы присмотритесь к обывателям в кино, то выделите несколько их типов - сентиментальных, развлекающихся, патетиков и эклектиков. Сентиментальность чаще проявляется у молодежи и женщин с начальным и средним образованием. Развлекающиеся - чаще рабочие-мужчины. Патетики - люди пожилого возраста со средним образованием, пенсионеры, домохозяйки, сельские жители; их страсть - фильмы о необыкновенных людях и экзотика. Эклектики - тоже большей частью пожилые крестьяне и рабочие, пенсионеры, с небольшим образованием; им нравятся почти все фильмы.

Здесь важно сделать следующий вывод: если специалист чаще находится под угрозой информационных перегрузок и интуитивно старается оградить себя от лишней информации, то обыватель чаще испытывает информационный голод и вынужден прибегать к искусственно создаваемым информационным ситуациям. Это особенно удается игрокам в настольные игры.

К сожалению, мы еще очень плохо знаем людей, с которыми живем и работаем. Удивительно, но мы мало знаем самих себя. И что самое удивительное: не испытываем слишком большого желания знать о себе побольше. Это порою вопиющее незнание людей становится тормозом нашего движения вперед.

Не следует распространять принцип социального равенства на равенство психологическое, интеллектуальное. Люди не делятся также на плохих и хороших. В большинстве своем они обыкновенные, но очень разные. И это разное нужно уметь видеть, уметь уважать и уметь им административно пользоваться. Знаете ли вы, что нет неспособных людей, а есть те, кто работает не по способностям? За редким исключением, талант не раскрывается сам собой - его нужно распознать, разрыть и развить.

*Воробьев Г.Г. Человек - человек. - М., 1970, с.66-75.*

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Н. ВОЛКОВ

### ПРОЦЕСС ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА И ПРОБЛЕМА "ОБРАТНЫХ СВЯЗЕЙ"

### Творчество художника, процесс изображения и восприятие изображения

Начиная со второй половины XIX века естествоиспытатели, искусствоведы и художники пытались связывать теорию изобразительного искусства с данными физики, физиологии и психологии. Импонировала научность фундамента. Законы искусства выводили из законов оптики и закономерностей зрительного восприятия. При этом ученые второй половины XIX века, такие, как Г. Гельмгольц, теоретики импрессионизма, цветоведы, исходили из типичного для того времени понимания задач художественного изображения. Тогда считали само собою разумеющимся, что действительность может и должна выглядеть на картине точно такой, какой "мы ее видим". Именно для этого Гельмгольц, например, пытался вывести правила изображения "верных" светлотных отношений и светлот из законов приспособительной функции глаза, а цветеведы - правила цветосочетаний из законов цветового зрения, а именно - из законов смешения и контраста цветов. Позднее пытались использовать также, правда, уже на почве иных эстетических взглядов - факты синэстезий и еще менее ясные факты прямых связей отдельных цветов и цветосочетаний с эмоциями и идеями (зачинатели цветовой музыки, В. Кандинский).

Итак, изучали законы цветового зрения, процесс восприятия и синтез "представлений" как общий процесс.

С этой точки зрения задача описания и моделирования творчества художника кажется не слишком сложной.

Но разве задача изображения не требует **особого** восприятия цвета для его передачи на ограниченном куске плоскости, разве она не покоится на **особом** восприятии пространства для изображения?

Была ли это реакция против натурализма и импрессионизма, как некоторые думают, или против академической рецептуры, но в самом конце XIX и начале XX века многие художники и искусствоведы увидели недостаточность прямого перенесения общих данных науки о зрительном восприятии на творческий процесс. Снова возникла старая идея, которую Гете выразил так: на картине мы видим мир "более зримый" (яркий, выразительный), чем действительный мир.

А. Гильдебранд и позднее Г. Вельфлин, а у нас В. Фаворский, П. Павлинов, Н. Радлов стремились осмыслить процесс восприятия и синтез представлений, необходимый для **художественного изображения**. Не всякое явление, а только выразительное явление предмета воспроизводится в искусстве. А. Гильдебранд противопоставлял "форме бытия" "форму воздействия" - выразительную форму. Процесс восприятия действительности художником должен быть, по его мысли, отбором "форм воздействия", необходимых для художественного изображения, и их синтезом. Фаворский в этом же смысле говорил о передаче времени, движения и пространства в композиционном рисунке.

Сразу же стала очевидной роль противоречия между изобразительной плоскостью и трехмерным пространством, между движением, жизнью и ее неподвижным образом на картине. Возникли понятия "далевой образ" и образ, представляющий собой синтез двигательно-зрительных данных при рассматривании предмета вблизи (А. Гильдебранд). Стали различать рисунок "объемный" и "плоскостный" (светотеневой) (Г. Вельфлин, Н. Радлов). Первый связывали с обобщающей функцией "представления", второй - с "чисто оптическим" подходом к действительности (В. Фаворский, П. Павлинов). Акцентировали именно "представление" и синтез представлений, синтез разных профилей предмета, разных пространств, разных состояний во времени (В. Фаворский).

В эти годы, углубившись в специальные исследования, психологи и физиологи потеряли интерес к вопросам искусства, и названные теории художников сводились к своеобразному использованию данных времен Гельмгольца и Сеченова.

Но хотя данные психологии и физиологии были старыми, изучение восприятия "для изображения" шло по новому пути. И эта новизна не была принята в те годы естествоиспытателями.

Итак, изучали либо восприятие (представление) действительности как общий процесс, либо, позднее, постулировали особый характер восприятия (представления) действительности в целях изображения, привлекая для его объяснения данные общей психологии и физиологии. Но сам реальный процесс изображения ни как "ремесленный", ни тем более как творческий совершенно не изучали. Не исследовали и восприятие изображения, неизбежно существующее в этом процессе, пропустили важнейшую проблему "чтения" изображения, от решения которой в значительной мере зависит также и решение вопроса об особенностях восприятия действительности "для изображения". В понятии "формы воздействия" (выразительной формы) содержалось только предчувствие этой проблемы.

В те годы не видели, что процесс **восприятия предмета** (действительности) художником определяется не только задачей изображения, но и **самим процессом изображения**, характером этого процесса и его существенной частью - **восприятием возникающего изображения**, и не замечали, что изобразительная и выразительная сила любых средств проверяется на каждом шагу в процессе изображения, начиная с первых линий и пятен.

Говоря языком современной науки, раньше имели в виду только **прямые** связи изображения с действительностью (от предмета к изображению, как в фотопроцессе) и их каналы и совершенно не изучали сам процесс изображения и роль поступающей информации о возникающем изображении, не видели особого характера и значения **обратных связей** (от изображения к предмету для продвижения и улучшения изображения).

Если же уяснить существенную разницу в каналах информации между восприятием предмета и восприятием его изображения, станет очевидной вся несостоятельность попыток построить теорию творческого процесса художника на основании общих данных о восприятии, игнорируя особенности восприятия изображения.

Нужна радикальная расчистка почвы, изъятие формул, преодоление многих предрассудков, нужна объективная феноменология процесса.

\* \* \*

Принято различать творчество художника, создающего концепцию мира (толкование ли это его сущности или же это - идеальный образ), и работу художника, "подражающего" природе, копирующего явления.

Теперь (во всяком случае, в среде художников) названную эстетическую альтернативу переносят и на сам творческий процесс, путая ее с противопоставлением "чисто рецептивной" работы с натуры и "продуктивной", то есть творческой деятельности.

Эта путаница делает еще более актуальным объективный анализ процесса изображения.

Пусть не удивит читателя, что анализ процесса изображения я связываю с критикой положений уже названной книги А. Гильдебранда "Проблема формы", вышедшей более семидесяти лет назад. Несколько цитат, приведенных ниже, убедят, насколько они еще современны. Терминология Гильдебранда постоянно встречается в высказываниях советских художников и искусствоведов.

Художественное творчество, по идее Гильдебранда, заключается в отборе "форм воздействия", в основном в отборе "пространственных ценностей". В связи с этим Гильдебранд противопоставляет восприятие и представление.

"Значение **представления** в противоположность **прямому восприятию и простому сохранению в памяти воспринятого образа** заключается в усвоении таких ценностей впечатления". "Таким образом, для художника изображение природы сводится к изображению мира форм, уже переработанных его представлением и перечеканенным в пространственные формы воздействия".

Этой "художественной" точке зрения Гильдебранд противопоставляет нехудожественную, "позитивистическую" точку зрения. "Так называемая позитивистическая точка зрения ищет правду в восприятии самого предмета, а не в том представлении о нем, которое в нас образуется, и видит художественную задачу только в точном воспроизведении непосредственно воспринятого. Всякое влияние представления она считает искажением так называемой правды природы и стремится с этой точки зрения довести процесс изображения до степени возможно точно имитирующего аппарата, при чисто механическом, рецептивном отношении к изображаемому" (здесь Гильдебранд имеет в виду натурализм XIX в. - Н.В.). Кульминационная точка в отношении к явлению была бы достигнута, если бы мы могли воспринимать с неопытностью ребенка (здесь Гильдебранд имеет в виду импрессионизм. - Н.В.). Изобретение фотографии весьма способствовало этим явлениям.

...Импрессионизм в современном смысле слова думает разрешить художественную задачу при помощи единства явления только для пассивного глаза.

Явление природы понимается тогда только как красочный ковер, который рассматривается и изображается художником с точки зрения функции глаза.

Явление же как выражение чего-то пространственного или предметного не принимается при этом в расчет, следовательно, не принимается в расчет также и продуктивная деятельность глаза. Это только чисто оптическое впечатление сетчатки... Поэтому я бы хотел это понимание единства назвать рецептивным или, принимая во внимание его происхождение, физическим или оптическим".

Знакомые выражения, знакомая критика! "Чисто **оптический** подход", "имитативность", "оптическое впечатление сетчатки", "пассивный глаз". Связь с фотопроцессом, "фотографизм".

Разберемся же в вопросе серьезно, усвоив тот факт, что научный фундамент, казавшийся прочным семьдесят лет назад, устарел. Сейчас никто не думает о возможности "чисто оптического впечатления сетчатки". Сейчас никто не станет отрицать, что любой зрительный акт возбуждает сложные связи в коре человеческого мозга и никогда не сможет остаться на уровне "физической" оптики.

Изложенный ниже анализ "работы глаза" в процессе изображения имеет в виду учебный, так называемый "академический" рисунок с натуры. Выбран он с явным умыслом. Именно такой рисунок В.А. Фаворский, следуя терминологии Гильдебранда, называл рисунком для пассивного глаза. Огромный авторитет Фаворского заставляет и сейчас повторять обвинение "академического" рисунка в пассивности.

Впрочем, в том, что будет изложено ниже, не следует видеть ни защиты учебного "академического" рисунка для педагогического процесса, ни тем более отрицания художественных задач, выходящих за рамки такого рисунка. Ведь если активен и своеобразен процесс изображения в учебном рисунке с натуры, то тем более он своеобразен и активен в создании художественного рисунка. Если велики роль и особенность восприятия изображения в процессе создания "академического" рисунка, то каковы же они в творческом процессе? Разумеется, я не думаю, что творчество художника представляет собой столь же ясно расчлененный и регламентированный процесс, как процесс создания учебного рисунка. Эта расчлененность и регламентация задач - следствие педагогических требований.

\* \* \*

Восстановим процесс создания учебного натурного рисунка, опираясь отчасти на методические указания П.П. Чистякова и соблюдая принятую в его время последовательность изображения, зафиксированную также и в листах разной степени законченности.

Итак, **первая задача**. Речь пойдет об учебном рисунке живой модели - фигуры человека. По существовавшему правилу рисунок начинается в определении осей фигуры относительно вертикального и горизонтального направлений. В чем смысл этой задачи? Необходимость такого определения, казалось бы, естественна для всякого рисунка и вытекает из природы модели. Но история сохранила много рисунков, где фигуры или их части размещались на листе беспорядочно. Художник делал иногда новый рисунок на свободном месте листа или даже - поверх другого рисунка. Таковы, например, известные листы Микеланджело.

Первая задача учебного рисунка живой модели вытекает не только из природы модели, но также и из формы листа, приготовленного для рисунка, и из отношения рисующего к этому листу.

Лист, лежащий перед рисующим, ограничен вертикалями и горизонталями. Рисующий видит модель, но видит и лист. Нет никакого сомнения в том, что пусть, не отдавая себе в этом отчета, он видит лист как пространство для размещения фигуры. А на листе, благодаря его краям, пространство уже построено. Края листа - это ось прямоугольной координатной системы. Больше того, пространство листа воспринимается рисующим как неоднородное в смысле чувства верха и низа. Вертикаль и горизонталь листа, с которыми он сравнивает ось фигуры, воспринимаются как носители гравитационного взаимодействия тяжести и опоры. Такое восприятие листа, конечно, результат изобразительного опыта рисующего. Но нельзя себе представить ни одного целесообразного шага в дальнейшей работе над учебным рисунком без скрытого присутствия этого опыта в восприятии листа. Именно такое восприятие листа, как координатно и гравитационно построенного пространства для размещения фигуры, определяет и первый вопрос, обращенный к модели. Отыскивая на модели вертикаль (основную гравитационную ось) и горизонталь, рисующий соотносит с моделью координатный строй своего листа. Гравитационную ось он изображает прямой, **параллельной вертикальному краю листа**, и относительно вертикали (соответственно горизонтали) находит наклоны осей фигуры (чтобы она стояла или падала, или стояла неустойчиво, опираясь также рукой, и т.п.). В свое время такое восприятие листа назвали бы антиципацией будущего рисунка. Теперь мы скажем, что особая природа восприятия рисунка (многое по немногим данным, полное по неполному составу данных) - фундаментальный факт, с которым мы встречаемся и по отношению к продвинутому и по отношению к завершенному рисунку, исключающему антиципацию.

Очевидно, с самого первого шага восприятие модели взаимодействует с восприятием рисунка (в данном случае подготовленного листа). Причем восприятие рисунка в силу своей особой природы, опираясь в начале работы на минимум данных, подсказывает задачи, которые следует решать, обращаясь к модели.

Перед нами активный аналитический процесс, первый, элементарный, но несомненно уже композиционный ход, размещение предмета в пространстве по двум измерениям и с точки зрения тяжести. Но на рисунке еще почти ничего нет.

**Вторая задача.** Представим себе, что у рисующего нет активной задачи в передаче предметного пространства (комнаты, угла мастерской) и он должен по существовавшему правилу лишь уместить фигуру на листе так, чтобы масштаб ее был наибольшим из возможных. Для этого он намечает основные конструктивные части, их направления и основные величины (голова, ступня, торс, рука, кисть руки и т.д.). Прежде всего он наносит верхнюю отметку для головы и нижнюю отметку - границу опорной ступни. То, что воспринимается теперь на рисунке, - уже не только пространство для размещения фигуры. Над верхней отметкой мы чувствуем проницаемое пространство ("воздух"), а ниже ступни и рядом с ней - пол (подиум), хотя пол, конечно, еще не нарисован ни общим тоном, ни лежащей на нем тенью от фигуры, ни иначе. Лист, таким образом, воспринимается теперь неоднородно и в смысле общей **предметной** структуры пространства. Очень важно найти расстояние от нижней отметки ступни до нижнего края листа (протяжение пола перед фигурой). В зависимости от величины этого расстояния фигура - даже и в такой первоначальной разметке - читается на листе расположенной дальше или ближе: фигура получает на рисунке точное место в третьем измерении. Несомненно, рисующий и саму модель воспринимает теперь в свете этой задачи. Нижний край листа мысленно отмечается на полу перед моделью как основание картинной плоскости. Рисующий считывает теперь модель от картинной плоскости в глубину, чувствуя пространство до модели, до ее выступающих и отступающих частей. Восприятие рисунка все время ставит новые задачи перед восприятием предмета для рисунка. Новая задача может определяться не антиципацией образа на листе, опирающейся на прошлый изобразительный опыт и на восприятие первоначальной схематической разметки, а восприятием уже сделанного. Предположим, что рисующий заметил **ошибку**. Например, при данном положении нижней отметки (ступни) на листе происходит выпадение вытянутой вперед руки из картинной плоскости. Рисунок заставляет снова обратиться к модели. Намечая положение ступни выше по листу, рисующий видит теперь фигуру, расположенную глубже, а пространство вокруг нее - менее зажатым. На рисунке еще нет почти ничего конкретного, однако решена еще одна часть элементарной композиционной задачи - определено положение фигуры в трехмерном пространстве изображения.

**Третья задача.** Чаще всего вместе со второй решается и третья задача - определение основных пропорций. Она требует особого восприятия модели и особого восприятия рисунка. После первой разметки пропорций на листе все начинает читаться масштабно. Масштабно воспринимается и модель. Если рисующий неспособен видеть части модели масштабно (в масштабе рисунка, заданном первоначальной разметкой), он неизбежно запутается, будет обречен на бесконечное "увязывание". Заметив на рисунке масштабную неувязку, опытный рисовальщик обращается к модели с вопросом "почему?", все время организуя восприятие предмета по сигналам от восприятия рисунка.

Теперь на листе появилось что-то близкое к конкретному изображению. Антиципация рисунка становится ограниченной. Восприятие рисунка, оценка его убедительности, "читаемости", а не только внешнего соответствия натуре отдельных частей начинает играть все более и более значительную роль и, часто выделяя находки и желаемое, нарушает привычную последовательность решения задач.

**Четвертая задача.** Чем дальше развертывается процесс изображения, тем сложнее и своеобразнее становится восприятие рисунка, тем значительнее его роль в процессе рисования. Уже при определении пропорций неизбежно возникает новая пространственная тема. Мы видим элементы реальной формы, погруженными в пространство, уходящими вглубь, выступающими. Они или развернуты параллельно картинной плоскости, или перспективно сокращены, сохраняя, однако, в пространстве действительные размеры. Если говорить о модели, такое восприятие элементов ее формы и формы в целом обеспечивается работой обычных механизмов восприятия пространства (бинокулярный параллакс плюс необходимая для его эффекта конвергенция глаз, подвижность головы и глаза, переменное аккомодационное усилие). Но та же задача единства предмета и пространства должна быть решена и на рисунке, где работа указанных механизмов не только не оказывает помощи, но противодействует, так как прежде всего мы видим плоскость листа и притом - плоскость относительно малого размера. Самый иллюзорный рисунок не способен заставить человека почувствовать себя птицей, клюющей нарисованный виноград. Лист рисунка существует среди других вещей, и восприятие в нем изображенных вещей и пространства всегда остается "особым" процессом, опирающимся по сравнению с действительностью на неполный состав стимулов. Даже первая разметка воспринимается на рисунке масштабно, имея в виду действительные величины, и сокращенно (считая по плоскости изображения), имея в виду перспективное сокращение.

По словам Чистякова, предмет должен быть изображен таким, каков он "на самом доле", и таким, как он "кажется глазу нашему" (то есть в перспективе). Именно в восприятии рисунка, используя прошлый изобразительный опыт, мы ищем систему стимулов на плоскости, достаточную для реализации этого единства, и в случае удачи получаем реальную форму и пространственное ее развитие, в случае же неудачи - или неполноценность пространства, или искажение формы - повод для новых вопросов к модели. Каркас формы, обычный на академическом рисунке времени Чистякова, убедителен вследствие реализации синтеза действительной формы (понятой масштабно), перспективных изменений и причины этих изменений - пространства. Известно, что тонкость такого синтетического восприятия рисунка и модели для рисунка заставляет исправлять перспективные (проекционные) явления, чтобы достигнуть большей убедительности, чем это достигается при механическом, перспективном построении по правилам центральной перспективы.

Теперь пространство строится формой предмета, образующегося вокруг него. Строго связанная пространственная форма на листе - это уже своего рода композиция, хотя, разумеется, собственно композиционные задачи значительно глубже и сложнее.

**Пятая задача.** Вероятно, уже в разметке пропорций и построении пространственного каркаса формы глаз воспринимает и собственно конструктивные анатомические и динамические связи (напряжения) частей тела. Иногда поиск этих связей выделяется в самостоятельную задачу. Достаточно напомнить известный лист Микеланджело с рисунком анатомии плеча. О чем спрашивал здесь художник природу? Зачем хотел он увидеть скрытый сустав в облекающей его связке мышц? Он хотел добиться чувства ясного сочленения и напряжения на рисунке, где конструкция скрыта внешним покровом. Конечно, он искал, говоря словами А. Гильдебранда, "форму воздействия". Требование поиска такой формы было вызвано восприятием рисунка. Рисунок чем-то не удовлетворял его, и по требованию рисунка в зрительном акте, направленном на модель, нужная форма выделялась, а у Микеланджело часто и преувеличивалась.

**Шестая задача.** П.П. Чистяков считал нанесение светотени процессом, неотделимым от определения каркаса формы. Сначала, как показывают учебные рисунки, "тушевка" наносилась легко в самом ограниченном диапазоне светлот. И здесь поучительно непрерывное воздействие восприятия предмета и рисунка. Конечно, форма предмета подчеркивается выразительным распределением света и тени (опять "форма воздействия" - расчет на восприятие рисунка). Известны даже зрительные обманы, основанные на свойстве светотени "внушать" форму. Современная скульптура часто пользуется вогнутостями, которые при определенном освещении производят впечатление выпуклостей. В психологии известны эксперименты с так называемой "внушенной тенью". В природе моделирующая тень на предмете, обычно окрашенном неоднородно (в том числе и по светлоте окраски), объединяется с окраской в единый эффект (что, конечно, фиксирует и фотопленка, чаще всего смазывая лепку формы). На учебном рисунке распределение светлот должно прежде всего определить форму. Рисующий обязан отделить в восприятии модели освещенность элемента формы от светлоты его окраски. Недаром Чистяков говорил о трудности в определении светотени на цветной коже. Темные и светлые пятна на нашем рисунке должны читаться только как определители формы, подчеркивая объемное действие каркаса формы. К тому же они решаются обычно в ином диапазоне светлот, чем реальные освещенности на предмете, они смягчают и сильные рефлексы и сильные света и тени, "съедающие" форму. "Алгоритм" академического рисунка заставляет видеть и в предмете лишь светлоты, годные для прочности трехмерной формы на рисунке, видеть их вместе с формой, то есть видеть лишь те, которые на рисунке создают эффект формы.

Однако мы знаем рисунки, передающие градации освещенности и характерную светлоту предметной окраски, рисунки, вызывающие даже ощущения хроматических различий цвета. В таких рисунках процесс рисования должен строиться иначе, видеть на рисунке и в предмете надо гораздо больше (хотя арсенал средств остается неизменным: черное, серое, белое, линия, пятно).

Мы видим в предмете то, чего требуют характер и правила рисунка. Нарушение на рисунке формы или недостаточно ясная лепка заставляет нас исправлять светотень, сохраняя каркас, или исправлять каркас формы, сохраняя нанесенную светотень (сжимать контур).

**Седьмая задача.** Учебный рисунок с натуры часто характеризуют как рисунок "для неподвижного глаза", рисунок с фиксированной точки зрения ("фотоглаз"!), в то время как активное восприятие предмета предполагает подвижность точки зрения. Но, строго говоря, восприятие неподвижным глазом возможно только посредством коллиматорного устройства. Изменение же точки зрения при рисовании живой натуры неизбежно, так как модель не может длительное время сохранять полную неподвижность и точно восстанавливать прежнюю позу. Фигура все время является в несколько иных поворотах. Чистяков говорил в связи с этим о необходимости "вязать форму живой модели в себе самой", то есть все время думать о цельности рисунка, исходя из зрительной оценки цельности, "связности" формы на рисунке. Значение восприятия рисунка на этой, заключительной стадии процесса едва ли нуждается в подтверждении. Рисующий обращается теперь к модели лишь с эпизодическими вопросами, так как завершается реальность, созданная на листе.

Вышеизложенное - лишь схема, не полная модель процесса. Но и схема достаточно наглядна, чтобы выделить следующие положения.

Во-первых, тезис о существовании рисунка "для пассивного глаза" (сделанного пассивным глазом. - Н.В.), чисто оптического, физического, чисто рецептивного подхода, сходного с фотопроцессом и т.п., противоречит реальной природе процесса изображения даже в наименее творческой его форме (то есть без открытой постановки художественных задач). Старые психологические теории, которые должны были подкрепить позицию сторонников противопоставления "рецептивного" и "продуктивного" изображения, оказываются не реальной опорой, а, скорее, ширмой для древней эстетической антитезы: "концепция" или "подражание". Подмена эстетической антитезы психологической не приносит успеха. **Процесс** изображения не подскажет решения в пользу той или другой эстетической позиции. Вопрос о том, где есть "концепция", а где - "подражание", можно решить только на основе эстетической оценки **результата**. И осуждение импрессионизма в приведенных выше формулах было только борьбой нового направления со старым, несправедливостью, свойственной такой борьбе.

На самом деле, импрессионист, положивший на холст первый мазок, твердо держит в уме будущий образ (который в пылу полемики был назван "впечатление"). Тусклый и одинокий мазок на белом поле холста (он темнее холста!) импрессионист видит как начало развития симфонии света. Нет ничего более далекого от стихии света, чем плоский холст и тусклые, не светящиеся, пятна пигментов. Но художник хочет воплотить концепцию природы как радостного праздника света (для человека, может быть, даже именно для горожанина!). Меньше всего он "списывает с натуры", ибо в натуре симфония света меняется ежеминутно. Его работа - это сначала сплошная антиципация образа, затем развитие и завершение концепции, опирающееся на восприятие сделанного.

С поразительной близорукостью импрессионисту ставят в вину пассивную фиксацию первого впечатления, то есть изменчивого явления, в то время как именно изменчивость явления заставляет принять ясное, твердое решение и удерживать первое, яркое впечатление в течение всего процесса работы. Именно изменчивость явления предполагает сложнейшую задачу интерполяции новых восприятий для продолжения работы, предполагает мощную память и активнейшее отношение к возникающему на холсте образу. Аберрация по отношению к импрессионизму - отчасти результат отсутствия научного интереса к конкретному творческому процессу.

Об относительной пассивности в работе над рисунком (этюдом) можно говорить, пожалуй, только в случае беспорядочного процесса у начинающего дилетанта и у ремесленника, повторяющего заученные приемы. И тот и другой страдают слепотой по отношению к тому, что предвидится и происходит на бумаге, и потому не умеют задавать природе ясных вопросов. Но и слепота ремесленника не идет ни в какое сравнение с абсолютной слепотой фотопроцесса по отношению к результату.

Во-вторых, важнейшая роль в процессе изображения принадлежит восприятию намечающегося, возникающего и, наконец, готового к завершению рисунка. Здесь - и проверка сделанного и направление дальнейшей работы. Если даже для изображения с натуры так важно все время видеть рисунок, то насколько важнее это в сложном процессе работы но воображению, когда натура используется лишь как вспомогательное средство. Вспомните, что говорил Суриков по поводу эскизов к картине "Боярыня Морозова" и в связи с самой картиной: "Не идут сани!" Он не раз менял положение саней на эскизах. Затем он подшил снизу холст, чтобы сани "шли". К сожалению, высказывания художников об этой стороне процесса единичны. Проблема восприятия возникающего продукта, то есть проблема информации для "обратных связей" - употребим снова этот термин, - связей направляющих и исправляющих процесс, выпала из принятой схемы творчества.

В-третьих, восприятие рисунка отличается по своей природе от восприятия предмета. Это восприятие на базе ограниченной афферентации, это восприятие полноты жизненного содержания по неполной системе сигналов.

В психологии давно изучен факт разного восприятия фигуры и фона в рисунках, допускающих реципрокное чтение.

Одна и та же по цвету бумага **вокруг** фигуры кажется проницаемой, пространственной, **внутри** ее контура непроницаемой, плотной, предметной, в зависимости от того, что мы видим как фигуру и что - как фон. Психология накапливает теперь экспериментальные факты восприятия хроматических оттенков цвета на ахроматическом рисунке. На хороших линейных рисунках Серова, Энгра, Пикассо изображенное тело кажется более теплым по тону, чем окружающее пространство, хотя объективно перед нами нетронутый тушевкой одинаковый тон бумаги.

В-четвертых, возникшая в последние годы проблема моделирования процесса творчества художника сталкивается со специфическими трудностями. **Машинное изображение** - реальный факт - это фотография, оттиски пространственной копировальной машины, работающей по фотоэлементу, и т.д. Но "машинное" изображение лишь внешне похоже на рисунок и скульптуру.

Для моделирования процесса художественного изображения надо иметь в виду особую роль и значение информации - от возникающего изображения (обратные связи). Если отбор информации о предмете изображения происходит по некоторому правилу, то сигналы от изображения должны быть организованы так, чтобы иметь возможность не только вовремя включить один из заложенных алгоритмов, но и создавать новое правило - новую последовательность, поставить новые задачи. Может быть, это и не принципиальное препятствие, ибо самоулучшающиеся устройства, самостоятельно находящие лучшие решения, в более простых случаях уже существуют. Но может быть, самоулучшающемуся **творческому** процессу следует приписать **алгоритмическую неразрешимость**.

Затем надо иметь в виду, что поступление информации должно обеспечиваться **воспринимающими машинами**, воспринимающими те или иные отношения, величины и т.п. по отдельным задачам. Правда, и воспринимающие устройства в элементарном виде уже существуют. Но они моделируют только узнавание предмета, например буквы в разных их начертаниях. Чтение рисунка бесконечно сложнее. Еще сложнее создание машинного устройства для восприятия качеств и дефектов рисунка. А ведь в таком восприятии - основной регулятор процесса. Для того чтобы видеть на рисунке трехмерную форму, ее убедительность, прочность ее построения, для того чтобы видеть, создан ли на черно-белом рисунке цвет предмета или нет, читаем ли мы освещенность, свет или только форму, нужно было бы заложить в машину всю систему связей, образовавшихся в высших отделах головного мозга данного человека в процессе его жизни и, в частности, в процессе его творческой деятельности, все законы работы этих связей. Машина должна была бы развиваться подобно человеку от рисунка к рисунку. Трудности умножаются, если присоединить эмоциональный и эстетический опыт человека. Как ответить на вопросы: почему это хорошо? Почему здесь трагический конфликт формы или красок? Почему это прекрасно, гармонично, а это только правильно?

В произведениях искусства эстетические категории - реальность. Однако в чем конкретный фундамент эстетических оценок, пока не очень ясно. И все же именно они определяют окончательный отбор "форм воздействия". Они регулируют и улучшают процесс, они подсказывают, что процесс окончен. Возможно, что это тоже не непреодолимая трудность, ибо живая наука не знает догматически поставленных границ. Но даже анализ процесса создания учебного рисунка предостерегает от скороспелого моделирования. Современные "кибернетические" опыты "художественного творчества", в частности, страдают полным отсутствием учета обратных связей, напоминая в этом отношении фотопроцесс.

Кажется, что и вопрос об алгоритмической разрешимости процесса творчества должен оставаться открытым, ибо и отрицательное решение проблемы в истинной науке, свободной от догмы и моды, - тоже решение.

### Общая проблема "обратных связей"

При изучении творческого процесса до сих пор использовали главным образом воспоминания писателей, художников, ученых, изобретателей. Это были либо дневники и разрозненные записи, письма, куски литературных произведений, либо рассказы о беседах с писателями, художниками. Не так давно советские психологи пробовали создавать описания творческого процесса по данным специальных бесед, где инициатива принадлежала психологу. Это несколько расширило круг вопросов, которые обсуждались до сих пор как главные вопросы психологии творчества, расширило в сторону индивидуальных особенностей процесса. И все же общая картина процесса изменилась несущественно.

Процесс творчества делят на три или четыре стадии: задумывание (возникновение замысла), подготовительная стадия (вынашивание замысла, накопление материала), стадия открытия (в связи с ней рассматривается проблема вдохновения) и стадия проверки готового результата.

Психологов больше всего занимал вопрос о том, как возникает "открытие", этот переход из сферы "подсознательного" (лучше сказать, неосознанной части процесса) в сферу осознанного, как подготовляется и чем объяснить это "внезапное" озарение. Проверку относили только к готовому результату.

Но содержится ли в этой схеме вывод из действительных фактов творческого процесса или отражение теоретических представлений, столетиями упорно державшихся в творческой среде и укрепившихся благодаря распространению бергсоновско-фрейдистских теорий?

Мне кажется, последнее - вернее, и вот почему.

Целенаправленное систематическое самонаблюдение, вообще говоря, несовместимо с процессом творчества (это - взаимоисключающие направленности, они предполагают физиологически несовместимые очаги возбуждения, мы говорим "человек поглощен творчеством"). Главный источник рассказов о творческом процессе поэтому - память, сохраняющая, однако, лишь самое яркое - и то случайно, частично, - некоторые минуты удачи, острые повороты процесса.

Рассказ о пережитом в качестве источника фактов есть новая и слишком литературная деятельность. Словесное оформление всегда использует привычные понятия, а в нашем случае - неопределенные понятия (представления) и существенным образом преломляет факты. Даже словесный отчет испытуемого в психологическом эксперименте - часто сплав действительно пережитого и воспринятой теории. Очищение фактов от наслоений, связанных с процессом их выражения и их восполнения, необходимое вследствие особенностей памяти, - задача исключительной сложности.

Полученная таким путем характеристика творческого процесса представляет его в целом как внутренний путь, чаще всего - путь неосознанный, в конце которого результат возникает более или менее внезапно. **Реализация** мысленного образа в слове, музыкальной фразе, очертании, композиционном ходе не занимает внимания исследователей. О ней редко говорят воспоминания и письма. И начинает казаться, что реализация образа в материале данного искусства - это, в общем, гладкий, не творческий, а ремесленный процесс, что в нем нет ни открытий, ни трудностей.

Совершенно иная мысль приходит в голову исследователю, когда он видит рукописи Пушкина, Толстого, испрещенные многоэтажными исправлениями (перечеркнутые слова, фразы, строки, набело переписанные и вновь испещренные поправками куски). Можно легко предположить, сколько ненаписанных вариантов, проговариваний текста во внутренней речи или в бормотании, декламировании должно было бы пополнить эти материальные следы творческого процесса, если бы мы хотели видеть полную картину его.

Та же мысль приходит в голову, когда рассматриваешь эскизы и этюды Сурикова, потрясающее наследие "подготовительных", но уже совершенных холстов гениального А. Иванова, путаные сети линий на незаконченных рисунках Врубеля.

Несомненно, и на самих холстах Врубеля, Иванова, Сурикова скрыто множество исправлений, счисток, перекрытий. Общий эффект картины нельзя разложить на отдельные звенья процесса, скрытые в толще красочного слоя или вовсе уничтоженные художником. Впрочем, специальное просвечивание красочного слоя картины часто говорит о крупных исправлениях, переделках (на старых картинах исправления иногда проступают наружу). Конечно, есть художники и писатели, создающие вещь "одним дыханием". Но и это единое дыхание длится не минуты, а часы, и в миниатюре воспроизводит работу великих тружеников искусства (удары кисти и контрудары, нервные счистки и поверх счисток с блеском положенные новые мазки). Поучительно было смотреть фильм о работе П. Пикассо. Рождение образа вовсе не напоминало простое запечатление на бумаге уже сложившегося в уме образа. Если бы можно было шире использовать этот методический прием!

Где же выход из противоречия между бытующими представлениями о творческом процессе и материальными свидетельствами этого процесса?

Во-первых, акцент в анализе творчества должен быть перенесен с подготовительной стадии, когда будто бы зреет образ, погруженный в общий жизненный опыт человека (растет неосознанно, не регулируется волей художника), в стадию реализации в особых средствах данного вида искусства.

Во-вторых, стадия реализации представляет собой длительный процесс, в котором часы, минуты вдохновенной работы, - чаще сохраняемые памятью художника, - сменяются периодами трезвого пересмотра созданного, чередуются с часами и мгновениями взыскательной оценки, относящейся не только к целому, но и к частям, к отдельным словам, синтаксису, фигурам речи, краскам, очертаниям, всем "формам воздействия".

В-третьих, в этом процессе самую существенную роль играет "прочтение" уже сделанного куска, стиха, строфы, соответственно - этюда к картине, первой раскладке цвета, первых линий композиции и даже - силы данного цветового акцента, меры лепки данного элемента формы.

Почему Пушкин зачеркнул одно слово и заменил его другим? Потому, что второе ярче лепило образ или звучало музыкальнее, подчеркивало ритмом фигуру противопоставления и т.п. А для этого он, вероятно, должен был прочесть стих, строфу, а может быть, - и все уже написанные строфы.

Почему А. Иванов писал этюды к своей знаменитой картине не только с живых моделей, но и с соответствующих античных гипсов? Не потому ли, что, перенося этюд живой модели на картину, он сверял обобщенность и ясность формы с идеальной ясностью ее на этюде, сделанном с античного гипса?

Выбирая, сверяя картину и этюды, он нигде прямо не имел дела с воспринимаемой действительностью. Воображаемый мир - эта смутная даль - возникал и уяснялся **на холсте**, и естественно было достраивать здание картины, исходя из ее достоинств и недостатков, и лишь для этого привлекать прошлый творческий опыт и новый материал.

Объективные свидетельства творческого процесса говорят о постоянном участии в нем восприятия возникающего произведения. Они говорят о значении для успеха процесса оценки сделанного на всех его этапах. Оценивается соответствие нового куска не только общему, как правило, вначале неясному замыслу и воспринимаемой жизни, но также другим частям произведения по его внутренней логике. Произведение напоминает развивающийся организм. В ответ на сделанное все время поступает информация о сделанном, чтобы вызвать к жизни новые задачи.

Мы назвали выше проблему прочтения собственного произведения и продвижения его на основании такого прочтения проблемой **обратных связей**. Не замечая роли обратных связей, философы, психологи и искусствоведы представляли творческий процесс слишком гладким, не видели важнейшей и постоянной **реальной** драмы творчества.

\* \* \*

Существуют другие аспекты той же проблемы. Вспомним основную особенность восприятия рисунка. Рисунок содержит неполный и измененный состав сигналов по сравнению с изображаемой на нем действительностью. Но то, что мы должны увидеть на рисунке, не только полно передает действительность, но передает ее глубже и ярче, чем прямое восприятие, потому что художник отбирал формы и на своем языке толковал явления. Однако все ли видят рисунок так, как видит его художник?

Неопытному рисовальщику кажется, что он создал убедительную форму, ему трудно увидеть свой рисунок, отрешившись от восприятия модели, увидеть его как бы со стороны, глазами зрителя. А зритель сразу чувствует, что лепка неясная, ракурсы читаются как ошибки в пропорциях (короткая рука и т.п.). Трудность прочтения собственного произведения еще значительнее в творческом процессе.

Произведение художника должно стать открытием для других, оно несет зрителю (читателю) новый образ и часто использует для этого существенно новый "язык". Но если это действительно открытие, оно должно быть хотя бы в потенции доступно зрителю (читателю), должно "открывать" ему мир. Как же видит художник свое произведение? Какова мера совпадения опыта художника и зрительского (читательского) опыта? Где граница между субъективизмом и истинным новаторством, которое непременно пробьет себе дорогу в народ? Почему новаторское творчество Пушкина так скоро стало народным? И где, с другой стороны, граница между широкой понятностью и трафаретностью произведения, лежащей за пределами творчества и искусства? Этот аспект проблемы связан с воспитанием зрителя и с ответственностью художника в его новаторских решениях.

Наконец, психология творчества рассматривалась до сих пор как часть общей психологии, то есть психологии человека, отвлекающейся от индивидуальных особенностей и социальных связей, в то время как психология творчества невозможна без изучения конкретных деятельностей человека и связей его с обществом.

Восприятие зрителя и критика, как бы ни старался художник замкнуться в башне из слоновой кости, сильнейшим образом влияют на творческий процесс. И похвала и резкая критика могут как обогатить творческий процесс, так и искривить и оборвать его. Мнение критика и зрителя неизбежно изменяет взгляд художника на собственное произведение, заставляет его, подчиняясь в какой-то мере критике, ставить новые задачи или, протестуя против нее, острее решать прежние.

*Волков Н. Процесс изобразительного творчества и проблема "обратных связей".  
Содружество наук и тайны творчества. Сборник. - М., 1968, с.234-254.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor11.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor13.html)

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor10.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor12.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Л. САЛЯМОН

### О ФИЗИОЛОГИИ ЭМОЦИОНАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ

*Мысль может быть сообщена другому лицу.*

**Альберт Эйнштейн**

*Но не выразить изустно,*

*Чем так смутно полон я.*

**П. Вяземский**

Искусство - есть форма человеческой деятельности. Это известно. По превосходному определению Н. Акимова: "Искусство - есть средство общения между людьми. Это второй особый язык, на котором о многих важнейших и глубочайших вещах можно сказать лучше, чем на обыкновенном языке. Вместе с тем ряд понятий и мыслей - научных, технических, деловых - на обыкновенном языке излагаются проще и точнее".

Общение при помощи искусства имеет свои особенности. Искусство всегда затрагивает, как говорили прежде, сферу чувств, или, по современной терминологии, - область эстетических эмоций. Любые явления природы (в том числе и человеческие взаимоотношения), побуждающие "движение чувств", могут служить толчком для художественного творчества. Его продукт - произведение искусства; оно призвано воссоздать соответствующее "движение чувств" у читателя (слушателя, зрителя). Это известное положение заставляет присмотреться к характерным чертам эмоционально-эстетической информации и попытаться выявить закономерности ее отличий от информации обычной (неэмоциональной или рациональной).

Эмоции можно анализировать в эстетическом, психологическом или физиологическом плане. Наша работа представляет собой попытку найти физиологические предпосылки эмоционально-эстетической деятельности человека.

Следует сделать небольшое отступление и рассмотреть проблему в целом. Физиологические и эстетические явления упоминаются вместе, обычно для их противопоставления. В форме обывательского протеста это формулируется приблизительно так: "С одной стороны, эстетика - наука о прекрасном, а с другой - неэстетическая физиология с ее лягушками и крысами..." Порой высказываются опасения, что физиологический анализ художественного творчества:

а) может, так сказать, "убить" самое искусство;

б) может привести к вульгарной биологизации гуманитарных наук.

Рассмотрим оба предположения. "Будет ли, - спрашивает Дж. Томсон, - шутка все еще казаться нам смешной, когда мы узнаем интимные мозговые процессы обусловливающие смех". "Я, конечно, надеюсь, - заключает он, - что шутка останется шуткой". С этим трудно не согласиться. Никогда еще анализ явления не устранял самого явления. Исследование механизмов мышечного сокращения не отразилось на походке людей, а анализ физиологии полового процесса не изменил взаимоотношений между мужчиной и женщиной. Творчество не исчезнет от того, что его физиологические механизмы станут специалистам более понятны.

Физиология не имеет также претензий (и, конечно, возможностей) поглотить или подменить литературоведение. Физиология по самой своей сущности не может анализировать содержание произведений искусства. Она может только исследовать физиологические механизмы эмоционально-эстетической активности человека. В любом учебнике физиологии есть разделы, озаглавленные: "Голос" и "Речь". Но это нисколько не ущемляет лингвистику и не вульгаризирует проблему общественного значения речи. Вспомним, наконец, что существует крупный раздел медицинской науки - "Физиология труда", хотя труд, как всем понятно, явление социальное. Не меньшее право на существование имеет и "физиология творчества". Практическое значение физиологии труда давно уже доказано. Это дает основание полагать, что и будущая физиология творчества окажется наукой не только интересной, но и полезной. Такое предположение представляется естественным, хотя приходится согласиться с тем, что попытки привлечь физиологию для обоснования эстетической феноменологии пока что были мало эффективными. А подобного рода попытки излагались неоднократно.

Значительное внимание во второй половине прошлого века уделялось известным исследованиям Фехнера. Его экспериментальный (психологический) анализ геометрических пропорций, которые предпочитает человеческий глаз, привел к концепции о физиологическом постоянстве объектов, оказывающих эстетическое воздействие. Близкая по смыслу концепция была развита крупнейшим физиологом Гельмгольцем, выдвинувшим резонансную теорию слуха и предложившим гипотезу, обосновывающую эстетическое воздействие музыки. Известно, что концепция Фехнера оказалась неполноценной и непоследовательной. Наряду с абсолютным значением физиологического воздействия пропорций Фехнер вынужден был признавать и эстетическую роль ассоциативных факторов. Подчеркнем, что Гельмгольц был достаточно объективен и не пытался абсолютизировать физиологические "вечные" признаки эстетических воздействий. Он писал: "Система гамм, тонов и их гармоническое построение основываются не только на неизменных законах природы, но являются отчасти результатом эстетических принципов, которые подвержены изменению в связи с постоянным развитием человечества".

Хотя "Эстопсихологая" Эмиля Геннекена и не относится к области физиологии и с момента ее появления прошло более семидесяти лет, это исследование и сейчас еще может оказаться полезным для физиологов, интересующихся проблемами художественного творчества. Эмиль Геннекен четко формулирует проблему психологии эстетического восприятия и круг задач "эстопсихологии", одна из которых должна быть посвящена научному анализу нравственного значения искусства. "Не ложатся ли эмоции, при многократном повторении, в основу поведения личности, иначе говоря, не может ли влиять род чтения на свойства личности." Э. Геннекен видит специфику искусства в ее способности осуществлять эмоциональную информацию. "Что значит, по своему существу, книга, картина, симфония. Все эти произведения искусства являются совокупностью средств воздействия на чувства, способных возбудить известного рода эмоции. Что касается именно книги, то она есть словесное произведение, предназначенное для того, чтобы с помощью различных образов... возбудить в читателях особый род эмоций, эмоций эстетических."

Ряд работ, появившихся в России, был посвящен попыткам найти физиологические (часто с психологическим оттенком) предпосылки эстетической деятельности человека. Нужно назвать работы В.Ф. Велямовича, Л.Е. Оболенского, содержательные монографии С.О. Грузенберга, известные статьи В.М. Бехтерева и В. Савича. Позитивная сторона большинства прежних исследований имеет сейчас значение лишь для историографии вопроса.

В.Ф. Велямович и Л.Е. Оболенский пытались обосновать гипотезу, согласно которой "чувство красоты" прямым или косвенным образом связано с "физиологической полезностью" воспринимаемого объекта. Приведем пример, иллюстрирующий затруднение, с которым столкнулась эта гипотеза, и те софистические ухищрения, к которым приходилось прибегать ее авторам. Для того чтобы объяснить полезность признаков женской красоты, В.Ф. Велямович говорит о физиологическом значении широкого таза, женской полноты и т.д. и даже о том, что дамам полезна "относительно меньшая вместимость" черепной коробки. "Женское строение черепа (малая вместительность), строение лба (низкий лоб) и женственное выражение лица, - писал В.Ф. Велямович, - представляют внешнее выражение относительной бедности интеллекта; ...но ...очевидно, женщина в нем вовсе не нуждалась; высокое интеллектуальное развитие не только не представляло бы для нее никакой непосредственной полезности, но принесло бы даже вред, так как непроизводительная затрата жизненных сил на высокое умственное развитие... поглотила бы тот избыток органических сил, который мог быть направлен на произведение более сильного потомства". Тезис В.Ф. Велямовича о том, что мужчинам нравятся глупые женщины, избавляет от необходимости анализировать другие положения этой работы.

В 1923 году В. Савич, а в 1958 Л. Гумилевский поделились соображениями о том, что физиология творческого процесса подчинена общим закономерностям высшей нервной деятельности, сформулированным И.П. Павловым. В. Савич показал, что процессы возбуждения и торможения, их иррадиация и т.д. приложимы к творческой активности человека. Л. Гумилевский сделал попытку использовать учение И.П. Павлова о второй сигнальной системе для анализа художественной образности слова. Он пришел к заключению, что "в единстве трех свойств художественного слова - многообъемности, подкрепляемости, новизне словоупотребления - заключается его изобразительная и эмоциональная сила". Неубедительность этого утверждения для физиолога очевидна. "Подкрепляемость" слова - атрибут всякой речи и, следовательно, не выявляет его художественного значения.

Классические исследования И.П. Павлова служат фундаментом для понимания общих закономерностей высших функций центральной нервной системы. Любая деятельность человека - будь то научное исследование, бытовые действия или художественное творчество, непременно реализуется с участием коры головного мозга и поэтому всегда может иллюстрировать справедливость учения И.П. Павлова. Использовать это учение для того, чтобы сформулировать принципиальное отличие художественного творчества от научного, не удалось ни В. Савичу, ни Л. Гумилевскому. Приблизительно так же приходится оценить рефлексологический подход В.М. Бехтерева к художественному творчеству. Критическая оценка основных положений этих работ содержится в превосходной монографии Л.С. Выготского.

Как известно, И.П. Павлов анализом художественного творчества специально не занимался. Обсуждая в кругу сотрудников (на так называемых павловских средах) проблему второй сигнальной системы, И.П. Павлов поделился соображением о том, что "соответственное преобладание первой и второй сигнальной системы делит людей на художников и мыслителей". Это положение одно время охотно цитировалось и рискованно широко трактовалось. Напомним, что против этого возражал ближайший ученик И.П. Павлова - Л.А. Орбели. **Тезис о более высокой функциональной активности первой сигнальной системы у лиц, склонных к художественному творчеству, в сущности есть физиологическая формула известного положения о высокой впечатлительности художника.**

Хотя физиология и не смогла еще решить существенных проблем художественного творчества, ее усилия нельзя считать совершенно напрасными. Все перечисленные работы рождены стремлением, говоря словами В.Ф. Велямовича, "заменить мистические основания явлений красоты - основаниями естественнонаучного свойства; дать строго материалистическую обосновку даже таким явлениям, как феномены красоты, которые - в силу исконной рутины - трактовались всегда по преимуществу с трансцендентально-идеальной точки зрения". Та же мысль содержится в работах Л.Е. Оболенского, С.О. Грузенберга, В. Савича, В.М. Бехтерева. В статье "Личность художников в рефлексологическом изучении" В.М. Бехтерев отметил, что "никакое детальное описание озарения и вдохновения... не может привести к научному объяснению. Оно и не пытается его дать; оно говорит о чуде".

Разгадать "чудо", найти его физиологический субстрат - задача важная и интересная. Интерес и актуальность не утрачиваются от того, что прежние попытки решить задачу не привели к положительным результатам.

### Особенности эмоциональной информации

Эстетические эмоции представляют собой частный случай всякой эмоциональной активности человека, а информация эстетических эмоций лишь частный случай любой эмоциональной информации. Так же как речь - явление более широкое - служит предпосылкой для художественной литературы, так и эмоциональная активность человека оказывается одной из физиологических предпосылок для его эмоционально-эстетической деятельности. Обратим внимание на ее элементы и рассмотрим несколько простейших примеров эмоционального сообщения (не считаясь с его эстетическим значением).

"До чего здорово! Мировая картина! Нет, ей-богу! Честное слово!" - восклицает, например, кинозритель. Подобное восклицание позволяет судить об интенсивности его впечатления и не дает возможности установить, что именно взволновало человека. Пересказ киновпечатления обычно воодушевляет более рассказчика, чем слушателя. Этот банальный пример представляется поучительным. Принципиальная сторона подобного явления характерна почти для каждого эмоциональною восклицания. Характерна она и для брани.

Бранные вопли, гневные или восторженные, всегда информируют окружающих о возбуждении собеседника, хотя их текст обычно не имеет содержательной фабулы.

Возникающие в момент возмущения или гнева бранные восклицания подлежат не эстетической, а этической оценке и заслуживают, понятно, осуждения. Мы хотим только отметить, что брань демонстрирует очень доступный и примитивный способ неадекватного возмещения речевых возможностей в момент эмоционального возбуждения. Как легальные, но бессодержательные восклицания типа: "Вот это да!", "Здорово!", "Ей-богу!" и т.п., так и бранные возгласы часто вырываются в тех случаях, когда волнующие обстоятельства не удается облечь в полноценную словесную форму, изоморфно выражающую предмет волнений. Причину таких форм речи обычно относят за счет ее индивидуальной ограниченности. Предполагается, что если культура устной речи у данного субъекта была бы достаточно высокой, то он не стал бы прибегать к набору восклицаний, а нашел бы адекватную вербальную формулу, то есть сумел бы посредством правильной речи объяснить, чем он взволнован. Подобные представления, однако, нельзя признать удовлетворительными.

Множество примеров доказывает, что человек может владеть речью, избегать бранных слов и индифферентных восклицаний и все же быть неспособен передать окружающим волнующие его обстоятельства. Культура речи сама по себе, так сказать, автоматически не обеспечивает эмоциональной информации. Это положение вряд ли требует специальных доказательств.

Следовательно:

- словесная эмоциональная реакция явление достаточно частое,

- ее простые проявления легко информируют окружающих о состоянии возбуждения субъекта,

- простые эмоциональные восклицания не дают возможности слушателям воспроизвести картину "движения чувств" человека,

- такую картину автоматически не обеспечивает и протокольно точная и корректная речь.

Почему адекватная эмоциональная информация оказывается такой трудной? Почему обычная (рациональная) речь, вполне пригодная для делового, бытового и научного общения, оказывается вдруг недостаточной, когда предметом информации становится "сфера чувств"? Почему научные положения поддаются сообщению "без потерь", а эмоциональные оттенки художественного произведения оказываются такими хрупкими и могут легко утрачиваться в процессе передачи? Почему упрощенный и сокращенный пересказ позволяет нам понять и оценить законы Ньютона, но не дает возможности ни понять, ни оценить трагедии Шекспира? Почему при переводе с одного языка на другой научная информация будет стопроцентной, если только перевод составлен грамотно, но эмоциональная информация литературного произведения может быть частично или полностью потеряна, несмотря на идеальное соблюдение всех грамматических правил? Все эти вопросы касаются явлений таких частых и привычных, что они порой не вызывают нашего удивления и не заставляют задумываться об их сущности. Проблема все же существует и требует своего решения.

Поскольку эмоциональная информация не может быть достигнута средствами "обычной речи" и требует "особого языка", то нужно признать, что:

- существуют некие факторы, ограничивающие возможности "обычного языка";

- потребность высказаться не всегда соответствует возможностям "обычного языка";

- существуют способы, позволяющие в большей или меньшей степени преодолеть недостаток эмоциональной выразительности обычной речи и значительно увеличить объем информации.

Проблема, следовательно, касается "особого языка", который используется в искусстве. Эта проблема затрагивает область эстетики, но может быть предметом анализа на уровне лингвистики, семантики, гносеологии или на уровне теории информации. Наша задача рассмотреть эту же проблему на уровне физиологии. Поскольку функция речи обеспечивается центральной нервной системой, то следует попытаться установить, какие физиологические факторы ограничивают возможности эмоционального сообщения посредством "обычного языка" и что позволяет "особому языку" искусства компенсировать эту ограниченность и осуществлять эмоциональную информацию.

### Физиологические предпосылки эмоциональной информации

|  |
| --- |
| *Подвергать сомнению существование рефлекторной дуги могло бы обозначать то же самое, что отрицать наличие тонких кишок... Даже самый упрямый противник физиологических объяснений в психологии едва ли может забыть ту живую ткань, из которой рефлекс первоначально возник.* |

**Д. Миллер, Ю. Галлантер, К. Прибрам**

"Любое исчерпывающее описание эмоций должно быть выражено в терминах, характеризующих реагирующий механизм", - писал Линдслей. Придерживаясь этого принципа, будем исходить из следующих предпосылок:

а) эмоциональная информация человека обусловлена функцией высших отделов нервной системы;

б) простейшим элементом такой функции является рефлекс.

Напомним, что такой подход не оригинален; он представляет собой лишь частный случай общей принципиальной постановки вопроса, сформулированной сто лет тому назад. Имеется в виду трактат И.М. Сеченова "Попытки ввести физиологические основы в психические процессы", позже переименованный в "Рефлексы головного мозга". Используя картезианский материалистический принцип рефлекса, утверждающий детерминированность физиологических реакций, И.М. Сеченов представил теоретические доказательства, что психическая деятельность не является имманентной, а всегда обусловлена материальными воздействиями - раздражением нервных окончаний. В настоящее время эта точка зрения не вызывает сомнений, хотя в годы ее возникновения она представлялась рискованно-смелой в научном отношении и кощунственной в общественном.

Рассмотрим вкратце основные закономерности нервной деятельности и попытаемся выяснить, позволяют ли они объяснить физиологическую сущность эмоциональной информации и ее отличия от информации неэмоциональной (то есть обычной или рациональной).

Первичный элемент нервной функции представлен рефлекторной дугой. По определению И.П. Павлова рефлекс - "это есть реакция организма на внешний мир, происходящая при посредстве нервной системы, причем внешний агент, трансформируясь в нервный процесс... достигает того или иного органа, вызывая его деятельность. Эта реакция - специфическая и постоянная". Таким образом, простой рефлекторный акт позволяет объяснить множество физиологически целесообразных и специфических реакций организма, однако не содержит предпосылок для понимания сущности эмоциональных форм поведения людей. Высшее достижение научного анализа рефлекторных функций - учение И.П. Павлова о временных связях (то есть об условных рефлексах) приложимо в равной степени и к эстетической и к рациональной деятельности человека.

Механизмы обратных связей, известные, кстати сказать, физиологам еще до возникновения кибернетики как науки, тоже не дают возможности решить наш вопрос. Эмоциональные функции кибернетика моделировать еще не умеет.

В центральную нервную систему поступает множество импульсов. Для координации и регулирования ее деятельности чрезвычайное значение, как известно, имеют процессы торможения. Одно из оригинальных решений вопроса о взаимоотношении процессов возбуждения и торможения представлено теорией парабиоза Н.Е. Введенского, а по отношению к функциям центральной нервной системы - теорией доминанты А.А. Ухтомского. Теория доминанты, согласно которой "доминирующий центр подкрепляет свое возбуждение посторонними импульсами и тормозит другие текущие рефлексы", объясняет многие функциональные особенности нервной деятельности, в частности закономерности регулирования "векторов нашего поведения". Статья А.А. Ухтомского "Доминанта, как фактор поведения" заслуживает самого пристального внимания при разработке проблемы физиологии и психологии творчества. Однако явление доминанты позволяет объяснить закономерности целеустремленного поведения человека при любой его деятельности: и литературной, и научной, и коммерческой, и криминальной. Таким образом, рассмотренные выше общие закономерности функций центральной нервной системы не содержат предпосылок для понимания различий ее эмоционально-эстетической и рациональной активности.

Все же представляется, что существует такая особенность строения и функции нервной системы, которая может служить теоретической предпосылкой (нужно подчеркнуть, что только предпосылкой) для объяснения как эмоциональной, так и рациональной активности человека и для понимания функциональных различий между ними.

Известный физиолог Шеррингтон обратил внимание на то, что центральная нервная система функционирует по принципу воронки. Количество чувствительных нервов значительно больше, чем нервов двигательных. Поэтому количество поступающих в центральную нервную систему импульсов превосходит возможности качественно различных рефлекторных ответов. Принцип воронки или "принцип общего конечного пути, чрезвычайно мало использованный до сих пор, - как заметил однажды А.А. Ухтомский, - обещает в будущем большие приобретения для физиологии". Нам представляется, что именно принцип воронки может быть привлечен для объяснения некоторых особенностей эмоционально-эстетической деятельности человека.

Предположение о том, что физиологический принцип общего конечного пути или принцип воронки позволяет понять отдельные элементы эмоционально-эстетической активности человека, представлявшееся нам новым (нам не удалось найти подобных работ), оказалось не оригинальным. Сходная точка зрения была кратко изложена в 1925 году талантливым советским психологом, покойным Л.С. Выготским в неопубликованной (и неизвестной нам) рукописи, по материалам которой В.В. Ивановым в декабре 1962 года был сделан доклад. В тезисах доклада содержится следующее положение: "Шеррингтон сравнивал нашу нервную систему с воронкой, которая обращена широким отверстием к миру и узким отверстием к действию. Мир вливается в человека через широкое отверстие воронки тысячью зовов, влечений, раздражений, ничтожная их часть осуществляется и как бы вытекает наружу через узкое отверстие. Эта неосуществившаяся часть жизни должна быть изжита. Искусство, видимо, и является средством для такого взрывного уравновешивания со средой в критических точках нашего поведения".

В это положение, как нам представляется, следует ввести поправку. Конечно, "взрывное" уравновешивание со средой само по себе не является причиной искусства, а только определяет особенность корковых эмоциональных реакций (брань к области эстетики не относится), а уж последние служат одним из компонентов эмоционально-эстетической деятельности человека.

### Слово и принцип воронки

Рассмотрим в свете этого предположения проблему слова. Сопоставим два явления.

А. **Система речи** (то есть вторая сигнальная система), как показали В.М. Бехтерев и И.П. Павлов, **подчиняется общим закономерностям рефлекторных процессов**.

Б. **Принцип воронки выражает особенности функций** не только спинного мозга, но и **высших его отделов**.

Сопоставление этих двух фактов приводит к выводу о том, что **количество поступающих в кору головного мозга сигналов превосходит физическую возможность их полного словесного выражения**. Иначе говоря, мы воспринимаем гораздо больше, чем можем рассказать.

При обычной, то есть рациональной, а не эстетической деятельности, речь не испытывает больших затруднений. Мы умеем обозначать отдельные явления, их признаки, частные понятия и т.д. **Слово способно выполнять функцию рефлекторного эффекта.** Органы чувств воспринимают сумму признаков, и это позволяет с достаточной точностью воспроизвести словесный рефлекс (ответ): "в зале сидят люди", "это папиросы" и т.п. Но рассмотрим другой случай. Вас привлекает, например, вид, который открывается из окна. Возникающие при этом впечатления зависят не только от физической характеристики пейзажа, но и от вашего умонастроения, обусловленного и физиологическим состоянием, и общественным мироощущением, и тем, например, как вы сегодня спали, и что узнали из газет по поводу волнующих вас событий, и т.д. Все нюансы ощущений не могут быть выражены протокольной характеристикой пейзажа, лично вами сейчас воспринятого. Это принципиально неосуществимо. Создание новых слов здесь делу не помогает. Можно обратить внимание, что в настоящее время новые термины возникают главным образом для удовлетворения нужд науки, а не эстетической информации. Открытие новых явлений, новых признаков приводит к необходимости их специального обозначения. Сейчас в некоторых науках возникают целые словари, малодоступные неспециалистам. Причем создание новых научных терминов часто осуществляется стандартным агглютинативным путем и не требует "мук творчества", свойственных поискам "художественного слова".

Не испытывая никаких "мук", можно создать новое слово, обозначающее, например, еще не возникшую, но уже зародившуюся новую науку - науку о творчестве. Ее можно было бы именовать, скажем, креологией (от "creo" - творить).

**Простого обилия слов недостаточно для выражения данного эмоционального состояния.** Совокупность импульсов, его определяющих, принципиально больше вербальных возможностей человека. **Избыток раздражений, характеризующий эмоциональную корковую реакцию, приводит к дополнительным рефлекторным ответам,** иначе говоря, избыток раздражений вовлекает в реакцию дополнительные эффекторы.

Рациональная рефлекторная реакция через вторую сигнальную систему взрослого человека - "это пирожное" - будет отличаться от эмоциональной реакции ребенка, который в данной ситуации, от "избытка чувств", может проявить множество дополнительных (и физиологически бессмысленных) реакций, - будет прыгать, хлопать в ладоши и даже может заговорить стихами. В данном случае речь идет о стихийном эмоциональном самовыражении. Оно может не иметь эстетического значения, как не имеет его брань или бессмысленное восклицание, иррационально компенсирующие ограниченность речевых возможностей.

Наш вывод удобно иллюстрировать следующей аналогией. В распоряжении регулировщика уличного движения имеется три сигнала: желтый, красный и зеленый. Три сигнала позволяют регулировать уличное движение, но, конечно, не дают человеку возможности выразить все, что он чувствует, наблюдая потоки несущихся машин и муравейник не всегда организованных пешеходов. Допустим, что запертый в будке регулировщик будет чем-то сильно взволнован и не сможет сдержать своих чувств. Эмоциональная реакция в этом случае выразилась бы, вероятно, в форме необычного мигания светофорных огней. Такой способ "отвести душу" привел бы к выразительному и достаточно бессмысленному эффекту, аналогичному поведению человека при стихийной эмоциональной разрядке.

### Количественная оценка соотношения воспринимаемых ощущений и возможностей их словесного выражения

Вывод о существенной ограниченности речевых возможностей человека может показаться иллюзорным. Сомнения понятны! Неужели же десятки тысяч слов и их комбинаций не позволяют человеку точно выразить все, что он захочет? Неужели горы книг и целые библиотеки библиографических указателей не доказывают "безграничные" возможности нашей вербальной деятельности? Вывод может казаться сомнительным до тех пор, пока количественная оценка не позволит сопоставить объем ощущений и число возможных словесных формулировок.

Казалось, что определить число возможных ощущений достаточно трудно. Однако после моего доклада, в котором сообщалась рассматриваемая здесь гипотеза, Е.Г. Эткинд высказал соображения о том, что было бы можно использовать принцип воронки для оценки цветовых восприятий. Эта мысль оказалась удачной. Количество различаемых цветовых оттенков известно. Известно также приблизительное число колбочек сетчатой оболочки глаза, то есть точек, воспринимающих цветовые ощущения. Это позволяет решить нашу задачу. Человеческий глаз различает 128 цветовых оттенков. Уже эта величина достаточно показательна. Наш словарь не располагает терминами для обозначения 128 цветовых оттенков. Таким образом, человек цвета различает, а назвать их затрудняется. В "Атласе цветов" приводится пятнадцать названий для хроматических цветов: красный, красно-оранжевый, оранжевый, оранжево-желтый и т.д.

Недостаток специальных терминов возмещается ассоциативной информацией. Мы говорим: сиреневый цвет, салатный, кирпичный, вишневый и т.п., демонстрируя тем самым беспомощность и необходимость обозначать окраску частным признаком случайного предмета.

Речь шла о словесном обозначении чистых тонов. Однако реальный мир представлен глазу не в форме гомогенного цветного пятна, а в виде пестрого сочетания множества цветовых оттенков.

Если число цветовых узоров ограничивается только перестановкой 128 чистых цветовых тонов (например, в коробке 128 цветных карандашей, которые мы меняем местами), то количество вариантов, равное факториалу 128, достигнет 10\*\*212. Чтобы обозначить эти цветовые картины пользуясь словарем в 50.000 слов, каждую из них пришлось бы описывать при помощи 45 слов. Здесь для упрощения принимается, что мы можем комбинировать слова в любом порядке, то есть можем не считаться с грамматикой (не говоря уже о стилистике). В действительности же для обозначения каждого из 10\*\*212 событий пришлось бы, несомненно, использовать еще более длинные фразы.

В нашем расчете число цветовых картин резко занижено. Мы рассматривали только перестановки 128 цветовых оттенков. Но сетчатая оболочка глаза содержит около 6 миллионов колбочек. Учитывая, что одно нервное волокно связано с многими концевыми аппаратами (палочками и колбочками), примем, что глаз способен к рецепции около 100.000 цветовых точек. В этом случае размещение 128 цветовых оттенков в 10\*\*5 точках соответствует возможности 128\*\*100.000 цветовых картин. Никакого словаря для вербального обозначения каждого из этих ощущений, конечно, не хватит. Для наименования каждого из них средствами пятидесятитысячного словаря был бы нужен текст, содержащий 42 тысячи слов (70-80 авторских листов). Ситуация практически не изменится, если мы даже примем, что вербальные возможности человека соответствуют объему "Оксфордского словаря английского языка", то есть равны 500 тысячам слов.

Наш подсчет, думается, не преувеличивает возможности зрительных ощущений. Их число, вероятно, еще больше. Мы не принимали во внимание: а) колебания интенсивности цветовых окрасок и их матовость или глянцевитость; б) динамику изменений во времени цветовых картин и в) сочетание цветовых картин с тоновыми (ахроматическими).

Примем для простоты, что глаз различает только два тона - черный и белый (хотя это заведомо не так - во-первых, ахроматических цвета не два, а три: черный, белый и серый. Во-вторых: "Белых цветов много. Обычная писчая бумага, мел, мелованная бумага, снег, гипс, свинцовые белила, цинковые белила имеют белый цвет. Но свежевыпавший снег белее мела, цинковые белила светлее свинцовых. Серых цветов тоже много... И черных цветов много: черный бархат темнее черного сукна, черное сукно темнее черной фотографической бумаги..." (Алексеев С.С. О цвете и красках).). Количество точек, принимающих зрительное ощущение, уменьшим до числа отдельных нервных волокон зрительного нерва. Их около миллиона. Это минимальная величина, потому что рецепторов, реагирующих на световое раздражение в сетчатой оболочке глаза, около ста миллионов. Но и в этом случае количество различимых глазом статических картин окажется сверхастрономическим - два в миллионной степени, то есть 10\*\*300.000.

Специалисты допускают, что человек может различать 150 тысяч слов. Используя этот вербальный запас и составляя фразы из десяти слов, можно было бы, как показывает Дж. Миллер, описать 10\*\*52 событий, если бы порядок и повторение слов не имели бы никаких ограничений. Увеличив фразу до 20 слов, а объем словаря до 500 тысяч, мы получили теоретическую возможность составить 10\*\*114 предложений. Это ничтожная доля по сравнению с 10\*\*300.000 зрительных узоров, хотя сама по себе величина 10\*\*114 достаточно грандиозна. Такого числа предложений не было произнесено за все существование человечества. Самый болтливый субъект, выдающий круглосуточно по фразе каждую секунду, за всю свою жизнь мог бы произнести около 10\*\*9 предложений, а миллиард людей за 10 тысяч лет - около 10\*\*20 фраз. Конечно, теоретически возможное число зрительных образов также оказывается практически не реализуемым. Но в данном случае это не имеет значения. Важен вывод о резком несоответствии между максимальными функциональными возможностями начального (зрения) и конечного (речь) этапов реагирующего механизма, иначе говоря - вывод о том, что мы можем увидеть значительно больше, чем сказать.

Здесь нужна оговорка. Подсчитывая то, что можно подсчитать, мы определили максимальные потенции периферической, а не центральной части зрительного анализатора, то есть, попросту говоря - наша оценка касается работы глаза, а не мозга. Известно, что только часть постоянно меняющихся визуальных раздражений имеет значение для сферы ощущений. Количественной характеристики последней мы не нашли в статьях Грэхема "Зрительное восприятие" и Бартли "Психология зрения". В.Д. Глязер и И.И. Цуккерман критически относятся к данным Шобера об исключительно высокой пропускной способности зрительной системы, справедливо отмечают, что Шобер характеризует только рецепторную функцию зрительного анализатора. С другой стороны, очень интересные данные В.Д. Глязера и И.И. Цуккермана позволяют оценить опять же не зрительное ощущение, а осознанное зрительное восприятие. Различия между процессами восприятия и ощущения известны и не позволяют оценивать вторые посредством первых. Не располагая точной количественной характеристикой мозговых зрительных ощущений, мы должны обратить внимание, что даже одна стомиллионная доля картин, различаемых сетчатой оболочкой глаза, в миллиарды раз выше вербальных возможностей человека.

Вывод о принципиальной невозможности выразить словами все то, что замечает глаз, легко обосновать также простым сопоставлением скорости зрительного восприятия и скорости речи. Здесь даже не обязательно прибегать к физиологическим данным. Личный опыт выявляет неспособность языка "угнаться за глазом". Приведем частный пример: торопливая речь радиокомментатора не дает любителям футбола той же информации и наслаждения, какое они получают, наблюдая за игрой воочию.

Как известно, источником ощущений служит не только зрительный анализатор. Ухо позволяет различать около 340 тысяч тонов, обоняние - многие сотни запахов. Вкусовые, тактильные, термические и болевые раздражения создают условия для такого количества ощущений и их комбинаций, которое трудно поддается учету. Понятно, что все нюансы ощущений, зависящие от сочетания раздражений и их последовательности, нельзя выразить словами. Впрочем, в этом и нет необходимости.

Умение замечать "то, что нужно", и не замечать того, что не нужно, - есть условие всей нашей деятельности. Это условие постоянно обеспечивается функциональными свойствами наших органов чувств и, еще больше, центральной нервной системы. С одной стороны, организм нуждается в максимально широкой и точной информации, позволяющей ему ориентироваться во внешней среде. С другой стороны, анализ некоего явления возможен только при способности сосредоточиться и отключиться от ненужных сейчас раздражений. Нервная система обладает удивительной способностью то увеличивать, то уменьшать внимание к многочисленным раздражителям, то есть менять остроту и объем ощущений.

Приведем несколько физиологических примеров. Обострение зрительного (и не только зрительного) восприятия, вплоть до его искажения, обусловлено "явлением контраста". Явление это заключается в преувеличении действительной разницы между световыми и цветовыми качествами двух одновременных или последовательных впечатлений. Так, серое пятно на светлом фоне кажется темнее, а на темном фоне - светлее. Бесцветное сероватое поле на красном фоне приобретает слегка зеленоватый, а на синем - желтоватый оттенок. Другое универсальное свойство анализаторов заключается в их выраженной способности к адаптации. "Всякое раздражение, если оно повторяется, не сопровождаясь далее никаким другим более существенным последствием для организма, делается безразличным. Мы окружены массой картин, звуков и т.д., но если они не причиняют нам важного в каком-либо отношении раздражения, то мы относимся к ним безразлично, как будто они не существуют", - писал И.П. Павлов. В противоположность этому, нарушение монотонности, то есть появление новых, неожиданных раздражителей, обостряет восприятие. И далее:

"Всякий новый раздражитель, падающий на нас, вызывает соответствующее движение с нашей стороны, чтобы лучше, полнее осведомиться относительно этого раздражителя. Мы вглядываемся в появляющийся образ, прислушиваемся к возникающим звукам, усиленно втягиваем коснувшийся нас запах и, если новый предмет поблизости нас, стараемся осязать его и вообще стремимся охватить или захватить всякое новое явление или предмет соответствующими воспринимающими поверхностями, соответствующими органами чувств.

Такую реакцию на новый раздражитель И.П. Павлов называл рефлексом "что такое", или ориентировочным (исследовательским) рефлексом.

Таким образом, активная функция органов чувств и центральной нервной системы позволяет нам то остро воспринимать, то вовсе не замечать бесчисленные и избыточные раздражители. Все же часть избыточных раздражителей нами воспринимается. Их больше, чем требуется для нашей рациональной деятельности. Около четырех процентов мужчин страдает дальтонизмом и другими дефектами цветового зрения. Правда, дальтоник не различает сигналов светофора и поэтому не может водить автомашину или паровозы. В остальном же он является полноценным человеком, способным обеспечить функцию сохранения особи и рода.

Может быть, человек даже оказывается в некоторой степени жертвой избытка достигающих его раздражителей. Нам не удается целиком отгородиться от дополнительных и не нужных в данный момент звуков, запахов, зрительных или тактильных раздражений. То сильнее, то слабее они воспринимаются нами вне зависимости от их значения. Нас волнует закат, и мы заметим радугу на небе, но не почувствуем колебаний радиоактивного фона атмосферы. Из поля нашего зрения не выпадет, например, лысина или форма носа человека, с которым мы встретились для чисто деловой беседы. Мы заметим хромоту певца, и это произведет на нас определенное впечатление, хотя мы пришли на концерт ради его вокального мастерства, и т.д.

Нюансы ощущений, вызванных оттенками заката или совокупностью других воздействий, могут вызвать нашу реакцию в форме восклицаний, мимики или эмоциональных жестов. Порой мы склонны насвистывать или напевать, барабанить пальцами или отбивать такт ногой. Все эти бесполезные рефлекторные акты суть внешние отголоски нашего субъективного мира. И жест, и насвистывание, и мимика, и восклицание говорят окружающим о наличии некоего эмоционального потенциала, но осуществить эффективную эмоциональную информацию и сообщить другим индивидуальные нюансы ощущений не могут. Нельзя это сделать и посредством протокольно точного словесного сообщения. Тут необходим "второй, особый язык" - язык искусства.

### Эмоционально-эстетическая информация

|  |
| --- |
| *Я пишу эту книгу, чтобы вытряхнуть из головы некоторые мысли, которые что-то уж очень прочно в ней застряли и смущают мой покой... Нелегко выразить словами то, что хочешь.* |

**Сомерсет Моэм. "Подводя итоги"**

В порядке аналогии мы вспоминали процесс регулирования уличного движения. По этой аналогии принцип воронки сопоставлялся с работой милиционера-регулировщика, ограниченность рефлекторных ответов - с тремя световыми сигналами, а непроизвольная эмоциональная реакция - с беспорядочным включением светофорных огней взволнованным милиционером. Чтобы добиться эмоциональной информации, должно произойти явление, обратное принципу воронки. При этом второй регулировщик на смежном перекрестке, наблюдая необычные подмигивания соседского светофора, должен был бы почувствовать душевное состояние своего коллеги. Задача довольно трудная. Именно такие принципиальные трудности возникают при необходимости адекватной передачи эмоционально-эстетической информации от субъекта (например, от писателя) объекту (например, читателю).

Снова подчеркнем, что здесь речь идет только о форме, а не о содержании искусства, общественный характер которого исключает компетентность физиологии. Как писал Б.С. Мейлах, "физиология, разумеется, не претендует на решение задач, выходящих за пределы ее области знаний".

**Поскольку художественный образ позволяет осуществить эмоционально-эстетическую информацию, то значит он компенсирует ограничения, наложенные принципом воронки на словесное описание наших ощущений. Следовательно, с нашей точки зрения, художественный образ восполняет ограниченные возможности протокольно-рациональных форм сообщения и вызывает соответствующий или близкий эмоциональный резонанс у другого лица.**

Эмоциональная выразительность устной речи, так сказать, ее образность достигается тем, что ее номинальное содержание дополняется интонацией, мимикой, жестом. И эти элементы используются в искусстве.

Эмоциональная выразительность письменной речи связана со значительными трудностями. "Муки слова" выражают конфликт между желанием и невозможностью адекватно выразить напряжение эмоциональной сферы. Разве не об эмоциональном напряжении говорят строки Пушкина: "И звуков и смятенья полн...", "...мечты кипят, теснится тяжких дум избыток" или Тютчева: "Поэт, избытком чувств влеком..." Но как выразить этот избыток чувств? Поэт знает "...такое.., о чем в словах всего не рассказать..." (С. Есенин); ведь "...в целом мире нет такого шифра, чтоб обозначить горе или счастье" (Б. Слуцкий), и нет простого способа "...добыть драгоценное слово" (В. Маяковский), то самое слово, которое "...событья былью заставляют биться" (Б. Пастернак).

Умение преодолеть утилитарную ограниченность слова есть показатель высокого писательского мастерства. Наоборот, задача научной формулировки - не выходить за пределы этой ограниченности. Идеальным научным выражением является формула, например, математическая или химическая. Омоним, или даже некоторая многозначность термина, приводит в науке к путанице и недоразумениям. Для литературной же речи многозначное слово - счастливая находка. Художественное слово должно оказать эффект, обратный воронке. "Словесные сигналы" писателя призваны вызывать в центральной нервной системе читателя эмоциональный образ, соответствующий значительно большему числу возбуждающих стимулов, чем это выражается рациональным значением речи. Чтобы "ударить по сердцам с неведомою силой" (Пушкин), художественное слово прибегает к специальным средствам, использует приемы гиперболы, метафоры и т.д.

Рассмотрим, как удается писателю достичь эмоциональной информации, когда он хочет выразить совокупность цветовых ощущений. Сделать это не так просто. Маяковский пишет:

*Воздух - желт. Песок - желт.*

*Сравнишь - получится ложь ведь!*

А вот писатель говорит о "сизых с морозом" смушках у Ивана Ивановича или о суконном балахоне "цвету застуженного картофельного киселя у дьяка Фомы Григорьевича", и мы начинаем чувствовать эти цветовые оттенки. И "глянцевито-румяная" горничная у Л. Толстого ("Три смерти") и "враждебность фиолетовых занавесок" у М. Пруста ("В поисках за утраченным временем") позволяют воссоздать цветовые картины, которые объективный протокол выразить не может. Глаза "как небо голубые" или как мокрая черная смородина, губы похожи то на спелую вишню, то на лепестки роз и т.д. **Предметом информации оказывается не частная характеристика цветового пятна и его размеров, а целый комплекс ощущений.** Физиологической предпосылкой комплексной информации служит способность центральной нервной системы к ассоциативной, то есть условно-рефлекторной деятельности. Ассоциации, то есть условная связь, позволяют одному или немногим признакам воссоздать комплексную картину множества признаков и неописуемых ощущений. Звонок в опытах И.П. Павлова вызывал у собаки такую же реакцию, как сложный комплекс пищевых (зрительных, вкусовых и обонятельных) раздражений.

**Эффект, обратный воронке, может обеспечить эмоциональную информацию, конечно, в том случае, если он воссоздает не просто совокупность частных признаков, а одновременно и общую эмоциональную окраску явления.** Поэтому глаза сравниваются не с сажей, а с черной смородиной, а цвет губ - не с кровью, а с ягодами или лепестками цветов (если только героиня вызывает положительные эмоции). "Локоны льняные" характеризуют и цвет волос Ольги Лариной и равнодушие автора к ее красоте. Какими бы ни были волосы у мальчишки из рассказа О. Генри "Вождь краснокожих", но о них нельзя сказать "золотые кудри" или "цвета спелой ржи". Это не допускает общая характеристика героя. Поэтому у мальчишки были волосы "приблизительно такого цвета, как обложка журнала, который обычно покупаешь в киоске, опаздывая на поезд". Эмоциональная характеристика играет часто большую роль, чем физическая. В последнем примере физическая характеристика вообще отсутствует (цвет волос так и не назван), что, впрочем, не препятствует читателям О. Генри видеть рыжего мальчишку.

Условная связь (ассоциация) возникает, как известно, в процессе личного опыта. А.А. Потебня писал: "Запах может напомнить нам весь цветок, но только если он был нам раньше известен". Без предварительной подготовки комплексная информация неосуществима. Поэтому, например, фраза Льва Толстого "Голубое, как горящая сера, озеро..." ("Из записок князя Д. Нехлюдова") может у читателей и не вызвать четких цветовых представлений.

Метафоры, используемые для образной передачи не только цветовых картин, но и любых других ощущений, оказывают комплексное эмоциональное влияние, то есть вызывают эффект, обратный воронке.

Рассмотрим пример. В песне 17 "Илиады" описано, как троянцы пытаются и не могут отобрать у ахейцев труп Патрокла. Выражение "троянцы пытаются и не могут отобрать у ахейцев труп Патрокла" есть протокольная, так сказать, научная характеристика данного события. Но научный протокол этого события вовсе не способен выразить то обилие эмоциональных впечатлений, которое испытал очевидец. Чтобы вызвать у слушателя сходное эмоциональное состояние, поэт прибегает к дополнительным воздействиям при помощи системы метафор. Вот как изображается натиск троянцев:

*...Кинулись, словно собаки, которые вслед за кабаном*

*Раненым мчатся стремглав впереди молодых звероловов,*

*Рвутся они кабана растерзать: но когда, окруженный,*

*Вдруг он назад обернется, на силу свою полагаясь,*

*Быстро бросаются прочь, перед ним рассыпаясь в испуге,*

*Так и троянцы...*

Но ахейские герои непоколебимы:

*...Двое Аяксов держались, как против воды разъяренной*

*Держится выступ лесистой горы...*

*...Натиски вод отражая и их направляя в равнину,*

*Сила же бьющих течений его опрокинуть не может.*

*Так непрестанно Аяксы, держась назади, отражали*

*Натиск троянцев...*

Однако и троянцы имеют доблестных воинов:

*...Так же, как туча густая скворцов или галок несется*

*С криком ужасным, когда издалека увидит с испугом*

*Ястреба, скорую смерть приносящего маленьким птицам,*

*Так пред Энеем и Гектором юноши рати ахейской*

*С криком растерянным прочь убегали, забыв о сраженьи...*

По сравнению с протоколом художественное сообщение содержит значительно больше информации. Помимо номинальной характеристики события предметом информации оказывается также и сфера соответствующих ощущений. Это достигается здесь посредством системы метафор. Восполняя бедность протокольной характеристики яркого события, метафора передает его комплексное содержание и пробуждает у читателя знакомые ему еще прежде ощущения.

Таким же способом художественное слово может передать не только эмоциональную характеристику внешнего события, но и внутреннее эмоциональное состояние, вызванное сугубо субъективными причинами. Именно таким способом Леониду Мартынову в стихотворении "Грусть" удается передать тягостные ощущения, возникающие при расставании с любимым человеком:

*...Грусть - это когда*

*Пресной станет вода,*

*Яблоки горчат,*

*Табачный дым как чад,*

*И как к затылку нож,*

*Холод клинка стальной, -*

*Мысль, что ты умрешь*

*Или будешь больной.*

Для того чтобы вызвать соответствующий эмоциональный резонанс, поэт путем ассоциаций навязывает читателю совокупность ощущений, внешне разрозненных и случайных, а в сущности объединенных сходной эмоциональной окраской.

Возможности ассоциативной информации велики, а ее эффекты разнообразны. Зрительный образ может, например, характеризовать звуковое воздействие. В рассказе "Ионыч" А.П. Чехова "Екатерина Ивановна села и обеими руками ударила по клавишам; и потом тотчас же опять ударила изо всей силы, и опять, и опять...". Визуальная характеристика музицирования Екатерины Ивановны позволяет воспринять и характер исполненного ею пассажа и впечатление, которое получал от этого доктор Старцев.

Понятно, что человек, прежде не видевший игры на рояле, не способен воспринять этот образ; так же как человек, никогда не замечавший, как в момент опасности разлетается стая птиц, "не почувствует" соответствующих стихов "Илиады". Следовательно, вариации восприятия художественного образа неминуемы. Художественное произведение принципиально не может у всех лиц вызывать одинаковый эмоциональный резонанс. Степень этого резонанса обусловлена совокупностью и общественного опыта, формирующего личность, и особенностями индивидуальности, и спецификой ощущений в данный момент.

Эмоциональный резонанс может колебаться от нуля (в случае, например, чтения ребенку трагедий Шекспира) и до очень высоких пределов, побуждающих человека совершать гражданский подвиг. Эмоциональный эффект способен оказаться даже парадоксальным, то есть противоположным замыслу автора. Варианты восприятия легко наблюдать в зрительном зале. Одновременно собравшаяся публика, естественно, не может иметь тождественных предпосылок для равновеликого эмоционального восприятия. Его варианты замечал каждый, наблюдавший реакцию зрителей, одновременно сидящих в кино или театральном зале. Примером парадоксальной эмоциональной реакции служит случай хихиканья зрителей, услышавших в драматическом контексте слово "катаклизмы". Ассоциации у отдельных лиц могут оказаться достаточно неожиданными.

Мы уже отмечали, что вариабельность эмоционального восприятия обусловлена многими причинами (общественными, определяющими опыт и доминирующие интересы личности, индивидуальными качествами, психологическими и физиологическими условиями данного момента и т.д.). Только одной из таких причин служит неодинаковая подготовленность к заданной ассоциации. Здесь явление вычленяется ради удобства анализа одного из свойств эмоциональной информации - непостоянства его эффекта. В связи с этим следует обратить внимание на то, что помимо ассоциативного способа существуют и другие формы эмоционального воздействия, меньше зависящие или почти вовсе не зависящие от индивидуального опыта личности.

Выразительный пример в этом отношении являет эмоциональное воздействие ритмов. Одинаковая по смыслу и содержанию словесная формула, облеченная в определенный ритмический, то есть стихотворный размер, оказывает по сравнению с прозой значительно большее эмоциональное воздействие. В связи с этим нельзя не вспомнить влияние на эмоциональную сферу человека музыкальных, то есть бессловесных ритмов. Музыкальное сопровождение способно придавать новую эмоциональную окраску литературному произведению. Превратила же музыка пародийные стихи Пушкина "Куда, куда вы удалились..." в серьезную лирическую арию.

Нам представляется, что эти явления говорят о существовании какого-то еще не разгаданного физиологического механизма. Учтем, что ритм маршевой музыки, совпадая с локомоторным ритмом шага, облегчает его. Возникает предположение о том, что **эмоциональная сфера связана с ритмичной активностью определенных физиологических систем, способных резонировать на внешние ритмичные воздействия, воспринимаемые органами чувств.**

**Независимо от того, каков интимный механизм этого явления, ритмичное построение речи давно используется как средство эмоционального воздействия, восполняющего утилитарную ограниченность слова. Можно напомнить, что поэзия, обладающая дополнительными возможностями эмоционального влияния, возникла значительно раньше художественной прозы. По словам Гегеля, "поэзия старше искусно развившегося прозаического языка", "поэзия возникла, когда человек решил высказаться".**

**Среди других форм эмоционального воздействия, которые меньше, чем ассоциации, зависят от предшествующего опыта, следует назвать влияние контраста и новизны "раздражителей". Физиологическая сущность эффекта, обратного воронке, в этих случаях представляется более понятной, чем эмоциональное воздействие ритмов.**

**Уже упоминалось известное физиологическое свойство - усиление восприятия в условиях контраста и новизны воздействия.**

**Пожалуй, не существует достойного упоминания литературного произведения, в котором бы не использовалось эмоциональное воздействие контраста или новизны через содержание или форму художественного образа (или благодаря тому и другому одновременно).**

**Примером эмоциональной информации через новизну содержания является образ богослужения в романе Льва Толстого "Воскресение": "Священник, одевшись в особенную, странную и очень неудобную парчовую одежду, вырезывал и раскладывал кусочки хлеба на блюдце и потом клал их в чашу с вином, произнося при этом различные имена и молитвы..." и т.д. Примеры эмоционального воздействия посредством новизны словесных форм искать не приходится; достаточно открыть на любой странице книгу стихов Маяковского, Пастернака или Марины Цветаевой. Новизна и соответствующий эмоциональный эффект порой достигается одним только нарушением привычного порядка слов. "Все полетело к черту, верхним концом вниз", - пишет А.П. Чехов в рассказе "Шампанское (рассказ проходимца)", вместо стандартного "пошло к черту" и "вверх ногами".**

**Физиологическая сущность новизны художественного воздействия (усиление восприятия) справедливо отмечалась Л. Гумилевским и П. В. Симоновым. "Новизна" обусловливает явление, которое в физиологии называется ориентировочным или исследовательским рефлексом (или реакцией). Суть явления, с нашей точки зрения, заключается в способности ориентировочного рефлекса обеспечить эффект обратный воронке, то есть вызвать распространение (иррадиацию) возбуждения в коре головного мозга.**

**Открытое И.П. Павловым явление ориентировочного рефлекса было подтверждено по ходу анализа ретикулярной формации. "Стало ясно, - пишет Мэгун, - что реакция пробуждения, рассматриваемая в последних работах западных физиологов, идентична или составляет часть павловского ориентировочного рефлекса". "Качество новизны, очевидно, наиболее постоянная особенность раздражителей, вызывающих ориентировочный рефлекс... В более современном понимании ориентировочный рефлекс... включает соматические, вегетативные и центральные нервные сдвиги, которые направлены на повышение способности анализаторов дифференцировать раздражители, что позволяет получать более подробную информацию...". Это, по нашему мнению, и обеспечивает эффект, обратный воронке. Чрезвычайно важным свойством ориентировочного рефлекса является то, что он "не может быть повторяемым". Он угасает при повторении и в конце концов вовсе исчезает.**

**Нетрудно заметить одинаковые свойства павловского ориентировочного рефлекса и эмоционального воздействия, побужденного новым художественным приемом. И в том и в другом случае эффект а) обусловлен новизной; б) расширяет сферу информации; в) угасает при повторении.**

**Снижение интенсивности ориентировочного рефлекса (и эмоционального эффекта) при повторных воздействиях заслуживает, в плане наших интересов, серьезного внимания. Исследование Е.Н. Соколова убедительно показало, что интенсивность ориентировочного рефлекса при повторных воздействиях не сразу падает до минимума, а снижается постепенно. Такой же результат получил Моль, наблюдавший постепенное ослабление "эстетической информации" при систематическом повторении простого музыкального мотива без вариаций. Здесь поневоле приходится вспомнить статью В. Шкловского "Искусство, как прием" (1919), где показано, что художественный способ "остранения" позволяет преодолеть стандартность восприятия и "вернуть ощущение жизни...". ("Остранение" или необычность как раз и определяют то явление, которое в физиологии называется ориентировочным рефлексом).**

**Если механизмы ориентировочного рефлекса и эмоционального восприятия новизны тождественны и если такого рода эффекты угасают при повторениях, то надо полагать, что:**

**- одной из причин неизбежного движения форм художественного творчества служит физиологический процесс постепенной утраты эмоционального эффекта в силу повторности воздействий;**

**- способность одного и того же произведения оказывать на нас многократное (иногда в продолжение всей жизни) эмоционально-эстетическое воздействие приводит к выводу о том, что элемент новизны играет далеко не главную роль в произведении искусства.**

**Рассмотрим оба вопроса.**

**Известно, что человеческая речь возникла на основе эмоционального выкрика. По мере повторения аффективный возглас стал приобретать значение рационального словесного сигнала и утрачивать первоначальную эмоциональную окраску. Классические исследования И.П. Павлова превосходно объясняют это явление. Новый сигнал вызывает иррадиацию раздражения и, следовательно, увеличивает объем информации. Повторные совпадения во времени двух раздражений приводят к возникновению условной связи. При этом раздражение из одного центра по проторенному пути попадает в другой без иррадиации возбуждения по коре головного мозга.**

**Возникает рациональная рефлекторная связь, а условия для эффекта, обратного воронке, и соответствующий эмоциональный эффект исчезают. Слово "волноваться" некогда было ярким образом, обладавшим эмоциональной силой. От долгого употребления образное слово превратилось в банальный утилитарный термин. Эмоциональная речь, следовательно, закономерно требует определенной свежести словесных форм.**

**Рассмотренные выше положения привели нас к еще одному выводу. Эмоциональному воздействию посредством одной только "новизны" художественного слова нельзя придавать решающего значения. Такого рода воздействие не может быть долговечным. Между тем у каждого из нас есть любимые писатели. Мы читаем и перечитываем их произведения в точение десятилетий. Эстетическое воздействие в ряде случаев не только не утрачивается, но, напротив, возрастает. В давно знакомых нам классических произведениях мы "открываем" новое содержание и незамеченные прежде оттенки чувств или глубину мысли. Ясно, что такого рода явление не может быть обусловлено эмоциональным воздействием одной только "новизны". Повторность физиологически неминуемо обесценивает его эмоционально-эстетическую силу. Значит, "новизна" при эмоциональном сообщении имеет лишь дополнительное значение, повышая восприимчивость и подготавливая нас к воздействиям более существенным. Пользуясь аналогией, можно сказать, что "новизна" служит своего рода приманкой, вроде яркой обложки, которая однажды привлечет внимание к книге, а затем перестанет производить впечатление. Может быть, впрочем, те произведения искусства, которые повторно читать (смотреть) не хочется, кроме внешней "новизны" ничего эмоционально-эстетического не содержат?**

**Эмоционально-эстетическое воздействие обычно достигается в искусстве единой совокупностью средств. Простейшим примером может служить опера, где впечатление от либреттной фабулы сочетается с воздействием пения, музыки, танцев и ярких декораций. Всякая песня, или романс, или музыкальная драма, или, наконец, художественные иллюстрации в книге вызывают определенное впечатление благодаря суммированию эмоциональных эффектов. Сочетание эмоциональных воздействий используется значительно чаще, чем это можно заметить "невооруженным глазом". Л. Мазель показал, что художественное воздействие музыки "обычно достигается в произведении с помощью не какого-либо одного средства, а нескольких средств, направленных к той же цели". То же характерно и для впечатляющего литературного образа. Рассмотрим пример.**

**Герой рассказа О. Генри "Купидон a la carte" влюблен в девушку: "Подробно описать ее довольно трудно. Ростом она была примерно с ангела, и у нее были глаза и эдакая повадка". Формально бессмысленная характеристика порождает облик очаровательной девушки. Что же приводит здесь к эффекту, обратному воронке, и позволяет небольшому (и еще бессмысленному) сообщению осуществить эмоционально-эстетическую информацию? С нашей точки зрения, это достигается сочетанием нескольких эффектов:**

**а) Сравнение девушки с ангелом (хотя и по нелепому признаку) есть ассоциативный прием комплексной информации. Слово "ангел" означает такое сочетание воображаемых достоинств, что уже само по себе несет некую эмоциональную информацию. Но образ сильно бы потускнел, если бы автор назвал девушку просто ангелом. "Девушек-ангелов" описано столько, что это давно уже не вызывает у нас душевного трепета. О. Генри нашел способ преодолеть банальность и одновременно усилить образ.**

**б) После слов: "...ростом она была примерно..." читатель ожидает характеристики роста. Характеристика должна быть довольно точной. На это намекает задумчивое "...примерно...". И вдруг неожиданное "...примерно с ангела". Неожиданность и необычность сравнения, как и всякий новый раздражитель, усиливает остроту восприятия.**

**Значит, даже часть фразы может содержать сразу два эмоциональных элемента. Слова Гейне "у меня была зубная боль в сердце" заденут наши чувства также благодаря сочетанию ассоциаций и неожиданности (новизне) сравнения.**

**В перечисленных примерах рассматривались лишь частные эмоциональные компоненты художественного образа. Общее впечатление будет обусловлено сочетанием многих частных образов и "умножено" на эмоциональное воздействие фабулы, а поэтические произведения еще и дополнены эмоциональным воздействием ритма.**

**Рассмотренные элементы эмоционального воздействия, конечно, не представляют их полного перечня. Отдельные стороны воздействия на нашу чувственную сферу, очевидно, еще не ясны и требуют специального анализа. Но и без этого представленные выше данные достаточно хорошо подтверждают плодотворность мысли Л.С. Выготского о значении принципа воронки для анализа эмоционально-эстетических процессов.**

**Принцип воронки вполне согласуется с известными данными о высокой впечатлительности писателей и художников. Это качество способствует возникновению эмоционального потенциала, который может быть (а может и не быть) выражен в форме художественного произведения. Не обозначает ли "катарсис" Аристотеля ("очищение" сострадания и страха), толкованию которого, по замечанию Гильберт и Кун, посвящена "целая библиотека комментариев", именно такую эмоциональную реакцию? В.М. Бехтерев считал возможным объяснять катарсис "разрядом в форме рефлекса... Разве выплаканное горе - не разряд задержанного рефлекса?".**

**Наше утверждение о том, что эмоциональная информация аналогична явлению, обратному воронке, то есть обусловлена неким усилением процесса возбуждения в коре головного мозга, хорошо согласуется с выводами филолога А.К. Жолковского о том, что художественное воздействие основано на эффекте усиления.**

**Выше отмечалось, что физиология эмоций затрагивает только одну из предпосылок художественного творчества и что обычная эмоциональная реакция эстетической информации не несет.**

**Часто справедливо подчеркивается, что, в отличие от научных положений, художественный образ обладает свойством многозначности. Б.А. Успенский писал: "Многозначность (принципиальная возможность многих интерпретаций) составляет существенную сторону произведений искусства". "Глубина и многообразие смыслов, заключенных в художественном произведении, - важнейший признак искусства", - отмечал Е.Г. Эткинд. Это положение тоже согласуется с гипотезой о роли принципа воронки в эмоционально-эстетическом общении между людьми. Поскольку объем впечатлений превосходит физиологические возможности их адекватного словесного выражения и лишь путем специальных художественных приемов удается достичь эффекта, обратного воронке, то и возможности для эмоционального восприятия оказываются зыбкими и всегда нестандартными. Таблица умножения, почтовый адрес, число пальцев на руке или любое иное рациональное сообщение воспринимаются нормальными людьми вполне однородно. Это не может иметь места при опосредованном через систему художественных образов эмоциональном воздействии, призванном передать тонкий узор чувств, невмещаемый в словесную формулу. Такая "невмещаемость" явствует хотя бы из того факта, что множество стихотворений не имеет заглавий (в отличие от научных работ). Вряд ли можно найти точный (а не условный) заголовок, выражающий сущность четверостишия Марины Цветаевой:**

***Одна половинка окна растворилась.***

***Одна половинка души показалась.***

***Давай-ка откроем и ту половинку,***

***И ту половинку окна!***

**Теплая радость душевного соприкосновения, может быть долгожданного, и призыв к нему не поддается адекватному обозначению в заголовке и стандартному восприятию всеми читателями.**

**Е.Г. Эткинд описал результат интересного опыта. Шести лицам было предложено ответить на вопрос: "Почему Вам нравится стихотворение Ф.И. Тютчева "Весенняя гроза"? Оказывается, что ни одну из трактовок нельзя было отвергнуть. Все они были правильны и совершенно различны".**

**Выше речь уже шла о неодинаковости эмоционального резонанса. Было показано, что одной из причин этого явления служит неодинаковая подготовленность к ассоциативному восприятию. Превосходная иллюстрация этого положения содержится в рассказе Виктора Некрасова "Земляника". Рассказ навеян размышлениями о том, что трагедии войны воспринимаются различно ее участниками и представителями молодого поколения. Явление, взволновавшее Виктора Некрасова, непреодолимо. Таблица умножения, как и любое научное заключение, может передаваться из поколения в поколение без потерь. Чувственная сфера не поддается полноценному сообщению вследствие ограничений, налагаемых принципом воронки. Очевидец волнующего события и его сын принципиально не могут одинаково реагировать на посвященный этому событию рассказ.**

**Формула субъективности (полиассоциативности) эмоционального восприятия содержится в двух строчках "Илиады": "Плакали женщины... С виду о мертвом, а вправду о собственном каждая горе". Горе у каждого свое. И если чужие эмоции вызовут резонанс и душевное волнение, то внутренний голос наших чувств приобретает собственный оттенок. В этом и заключается суть различий между наукой, стремящейся к максимальной объективности, и искусством, которое органически связано с субъективным миром зыбких человеческих эмоций. Они субъективны и не поддаются адекватному объективному описанию. Этому препятствует принцип воронки, накладывающий определенные ограничения на эфферентную (исполнительную) функцию центральной нервной системы.**

**Нетрудно заметить, что изложенная концепция объясняет причины различий между информацией "семантической" и "эстетической". Использованный нами термин "рациональная (неэмоциональная) информация" не имеет никаких преимуществ по сравнению с предложенным Молем выражением "семантическая информация". Что касается "эстетической информации", то Б.В. Бирюков и С.Н. Плотников в предисловии к книге Моля справедливо отмечают неточность этого термина. "Молевская "эстетическая информация", - пишут они, - не обязательно связана с искусством. Это просто индивидуализированный, персонализированный аспект сообщения".**

**Для такого упрека не останется повода, если "эстетическая информация" будет заменена выражением "эмоциональная информация". Моль утверждает, что всякая речь имеет и семантическое и эстетическое содержание. С этим положением можно согласиться только после замены "эстетического" содержания на "эмоциональное". Система взаимоинформации пассажиров "в часы пик" доказывает, что эмоциональные богатства речи не равны ее эстетическому содержанию. Таким образом, использованное нами выражение "эмоциональная информация" оказывается более точным. Дело, конечно, не в терминах, а в существе явления, обусловленного, как мы показали, принципом воронки и заключающегося, по словам Моля, в том, что "с точки зрения человека - приемника информации... следует различать: - семантическое сообщение, выражаемое с помощью символов... "переводимое", логически обусловленное, и - эстетическое сообщение, определяющее внутреннее состояние, "непереводимое".**

**Эмоциональное сообщение "непереводимо", но оно может вызвать сходное "движение чувств", будучи переложено на другой словесный или бессловесный язык. Эмоционально-эстетическое содержание литературного произведения можно выразить языком музыки или балета и т.д. Общность здесь представлена только эмоционально-эстетической информацией, а утрата частных деталей оказывается несущественной.**

**В заключение отметим, что известные данные о непроизвольности рефлекторных реакций хорошо согласуются с явлением индукции эмоционального воздействия. Последнее как бы навязывается читателю, слушателю иди зрителю.**

***Мы стихли, покоренные картиной,***

***Нас увлекла запутанная нить...***

***Какой же все же надо быть скотиной,***

***Чтоб за сеанс слезы не уронить?!***

***О, как мы вдруг всем залом задрожали,***

***Когда на плот вскочил он, ведь вовек***

***В толпе вот в этой в темном кинозале***

***Плохой не находился человек.***

**(Е. Винокуров. "Благородство")**

**Эмоциональное воздействие может "навязать" и некую идею вопреки желанию читателя или зрителя. Это превосходно изображено Лионом Фейхтвангером в романе "Успех". Министр юстиции Кленк, один из столпов предгитлеровской Баварии, смотрит советский фильм "Броненосец "Орлов"" ("Броненосец "Потемкин"). "Бьющая по нервам музыка" и впечатляющие кадры заставляют Кленка волноваться и невольно сочувствовать восставшим матросам.**

**Здесь мы сталкиваемся с проблемой этических последствий эстетического воздействия. Речь идет о моральном воздействии произведения искусства, о поведении "плохого человека" после выхода из кинозала. Фильм "Броненосец "Потемкин" заставил господина Клепка сочувствовать восставшим матросам, но не мог, конечно, превратить фашиста в демократа. Как ни важна эта проблема, нам приходится здесь остановиться. Линия соприкосновения эстетики и этики лежит вне сферы физиологической компетенции. Этика, как известно, определяется общественным взаимоотношением людей, то есть подчиняется иным закономерностям.**

**Суммируем все изложенное: функциональные закономерности нервной системы и, в частности, принцип воронки могут объяснить некоторые особенности эмоционально-эстетической активности человека и позволяют понять причины ограниченной возможности адекватного словесного выражения нашей чувственной сферы, а также различий между семантическими и эмоциональными элементами сообщения. Все трудности, стоящие перед рефлекторной теорией (разорванность во времени между импульсом и реакцией, то есть явление памяти, функции координации и т.д.) сохраняют свою силу и в нашем случае. Но эти трудности не дают права отвергать ни рефлекторную теорию в целом, ни ее частное приложение к области эмоционального общения между людьми. Здесь, как и при любом другом исследовании, действует сформулированное Гете правило: "Сущее не делится на разум без остатка".**

***Салямон Л. О физиологии эмоционально-эстетических процессов.  
Содружество наук и тайны творчества. Сборник. - М., 1968, с.286-294, 300-326.***

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor12.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor14.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Н.В. РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

### ПРОБЛЕМЫ И ПОИСКИ В ИЗУЧЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СПОСОБНОСТЕЙ

Проблема диагностики и развития художественных способностей - одна из центральных проблем психологии творчества. Она имеет достаточно долгую историю и не слишком счастливую судьбу. Хотя природа художественного таланта интересовала мыслителей, людей науки и искусства со времен Аристотеля, до последнего времени сделано в этой области сравнительно мало. Исключение составляет лишь изучение музыкальных способностей.

На проходившей в 1978 г. международной конференции по проблеме способностей было принято мнение тех западных ученых, которые считают, что наследственность и среда приблизительно в равной степени влияют на способности. Указывалось, что важность окружения растет с возрастом.

Ф. Вернон перечисляет помехи окружения: плохое питание и болезни, ограниченность чувственного опыта в дошкольные годы и интеллектуального в школьные, подавление независимости и конструктивных игр, семейное неблагополучие и отсутствие обнадеживающих планов на будущее, недостатки обучения, языковые трудности и непривлекательность взрослых ролей в подростковом возрасте.

Ф. Вернон приходит к выводу о необходимости качественного анализа структуры способностей. Генетически более одаренный ребенок и его менее одаренный брат по-разному реагируют на звук, свет и другие стимулы, действующие на обоих. При этом в разной мере одаренные дети развивают разные способы ответов и операций с поступающей информацией. Отсюда у них возникает разная практика в развитии наследственных черт и тенденций.

Джоан Фримен перечисляет такие особенности развития одаренного ребенка:

1) ребенок чувствует разницу с другими детьми;

2) начинает читать раньше других;

3) сам выбирает себе занятия, а не принимает их пассивно;

4) обладает значительной памятью;

5) способен к длительной сосредоточенности;

6) живет в яркой, живой семейной обстановке. Его родители - люди позитивно думающие, особенно мать;

7) образовательный уровень в семье высок. Часто именно мать недовольна своим образованием;

8) ребенок обучается сверх школьной программы;

9) исключительно велика роль музыки как фона, на котором проходит жизнь семьи.

Отдельные художественные способности экспериментально исследуются психологами, создаются и специальные тесты определения степени одаренности в художественном творчестве. В Институте творческих проблем в Калифорнии проводилось изучение творческих личностей на больших группах выдающихся архитекторов, известных писателей. Американские исследователи исходят при этом из утверждения, что "культурный феномен изобретения в искусстве и науке аналогичен и характеризуется одинаковыми фундаментальными психическими процессами". Так, Ф. Баррон на основе исследования 56 писателей-профессионалов, из которых 30 широко известны и в высокой степени оригинальны в своем творчестве, выделил тринадцать признаков способностей к литературному творчеству:

1) высокий уровень интеллекта;

2) склонность к интеллектуальным и познавательным темам;

3) красноречие, умение ясно выражать мысли;

4) личная независимость;

5) умелое пользование приемами эстетического воздействия;

6) продуктивность;

7) склонность к философским проблемам;

8) стремление к самовыражению;

9) широкий круг интересов;

10) оригинальность ассоциирования мыслей, неординарный процесс мышления;

11) интересная, привлекающая внимание личность;

12) честность, откровенность, искренность в общении с другими;

13) соответствие поведения этическим нормам.

Разработан специальный тест Баррона-Уелша для определения литературных способностей, тест рисуночных суждений, профиль музыкальных склонностей, тест музыкальных способностей Сишора.

Д. Мак-Кинон изучает способности архитекторов, сопоставляя личностные характеристики, показатели интеллекта и творческих способностей известных архитекторов с контрольной группой и обрабатывая данные факторным анализом.

Р. Холт исследует художественные способности с позиций психоанализа, применяя проективные методики. Торренс изучает две группы студентов-музыкантов - успевающих в композиции и хороших исполнителей. Первые по тестам Торренса получают значительно более высокие оценки.

Появляется много работ, авторы которых исследуют художественно одаренных студентов, обучающихся в профессиональных школах, с помощью обычных личностных вопросников и тестов с тем, чтобы обнаружить разницу в показателях по сравнению с контрольной группой студентов колледжа, не обладающих выраженными художественными способностями. Таково, например, исследование Я. Гетцеля студентов, обучающихся в высшей художественной школе Чикаго.

Изучалось становление художников за шесть лет профессионального обучения. Исследовались познавательные процессы, особенности личности, ценностные ориентации 321 студента, получающих высшее художественное образование. Результаты этих исследований сравнивались со школьными оценками и оценками преподавателей по двум критериям: "оригинальность" и "художественные возможности" (артистический потенциал).

Первый цикл экспериментов касался перцепции и интеллекта. По сравнению с контингентом обычного колледжа была обнаружена существенная разница в перцептивных способностях восприятия пространства и в меньшей степени в эстетическом восприятии и вкусе. Наиболее значительными были результаты исследования личностных свойств и ценностных ориентаций. Обнаружены отличия по этим показателям у женщин и мужчин. Студенты художественной школы в отличие от студентов колледжа были ориентированы более на эстетические, чем на экономические и социальные ценности, были отчуждены, интроспективны, мечтательны, более радикальны в своем поведении. Женщины-художницы были значительно более уверенны и властны, чем их сверстники. Выяснилось, что будущие художники обладали чертами, которые наша культура традиционно связывает с женским типом поведения. Автор находит объяснение этому факту в том, что артистически одаренная личность обладает более широким спектром чувств и стремится к расширению эмоционального опыта.

Вторая серия экспериментов касалась исследования личностных различий студентов разной художественной специализации. Наблюдалась четкая разница в системе ценностей между будущими дизайнерами, художниками рекламы, живописцами и преподавателями рисования. "Свободные художники" были ориентированы прежде всего на эстетические ценности, затем на материальные, и в последнюю очередь на социальные. Наблюдалась значительная разница в специализации и по личностным качествам. Будущие живописцы были менее общительны, менее следовали в своем поведении общепринятым нормам, были более мечтательны, менее опытны и искушенны, более доверчивы и наивны, менее конформны, чем студенты других отделений. Как правило, личностные характеристики художников рекламы располагались на другом полюсе континиума этих черт. Были обнаружены связи между перцепцией, ценностями и свойствами личности, меняющиеся в зависимости от пола и от специализации. Может быть, именно этим определяется и сам выбор карьеры? На этот вопрос авторы не дают ответа, потому что сами художественные способности как таковые исследованы не были. Найдена лишь корреляция между некоторыми ценностями и артистическим потенциалом (0.47), почти столь же высокая, как между уровнем интеллекта и академическими успехами студентов колледжа.

Мы видим, что всем этим исследованиям не хватает анализа структуры способностей во взаимосвязи отдельных компонентов, понимания специфики самой художественной деятельности.

Экспериментальное изучение художественных способностей в Советском Союзе началось с фундаментального исследования Б.М. Теплова "Психология музыкальных способностей" (1947). Исследуя особенности музыкальной деятельности, Теплов выделил три существенных компонента музыкальных способностей: ладовое чувство, проявляющееся в эмоциональном восприятии и узнавании мелодии; способность к слуховому представлению, проявляющаяся в воспроизведении мелодии по слуху и составляющая ядро музыкальной памяти; музыкально-ритмическое чувство - способность чувствовать ритм и воспроизводить его.

Вслед за этим появилось исследование В.И. Киреенко художественных способностей к изобразительной деятельности (1959). Он выделил такие их компоненты, как способность точной оценки пропорций, способность оценки "светлотных" отношений, способность точного определения "на глаз" вертикали и горизонтали. Доказано, что "индивидуальные различия в отношении данной деятельности необходимо искать прежде всего в процессе зрительного восприятия и возникающих на его основе зрительных представлений". Одним из важнейших компонентов художественных способностей в изобразительном искусство является способность целостного или синтетического видения. Не менее существенны ряд двигательных реакций и связанное с ними мышечное "чувство", а также способность возникновения зрительно-кинестетических ассоциаций.

Один из томов монографии А.В. Ковалева и В.Н. Мясищева посвящен проблемам способностей, и в нем рассматриваются литературные, изобразительные и музыкальные способности. А.В. Ковалевым продолжено исследование литературных способностей.

Исследователь выделяет опорное свойство литературных способностей - огромную впечатлительность (живость и острота восприимчивости и сила эмоциональной отзывчивости). Она проявляется в отзывчивости на людей, природу и в эстетическом чувстве (отборе типичных, существенных, выразительных впечатлений). В результате развития этих способностей формируется наблюдательность как свойство личности, профессионально значимое для писателя. Другой важнейшей способностью писателя Ковалев считает умение преобразовывать виденное, ассоциировать наблюдения. Творческое воображение проявляется в способности отчетливых и ярких видений людей и сцен, в легкости образования ассоциаций между словом и образом (слуховыми, зрительными, обонятельными представлениями). Важным проявлением литературных способностей является чуткость или обостренная восприимчивость к языку. Эстетическое отношение к языку - яркая черта личности писателя.

Развитие литературных способностей А.Г. Ковалев видит в процессе превращения острой сенсорной чувствительности в синтетическое свойство личности - художественную наблюдательность: способность увидеть особенное, характерное, отвечающее эстетическому вкусу писателя. С развитием сенсорной чувствительности перестраивается воображение, оно становится направленным и мощным. Опираясь на высокую чувствительность на восприятие, воображение начинает выполнять регулирующую функцию и подчинять восприятие возникающим художественным замыслам, дорисовывать то, что было за пределами воспринимаемого. Важнейшую роль в становлении литературных способностей играет формирование мировоззрения личности. Одновременно с этими процессами складывается и закрепляется своеобразная техника и язык, соответствующие стилю и методу писателя.

Вопросам начальных этапов становления литературных способностей посвящают свои работы В.П. Ягункова и З.Н. Новлянская.

В этих работах выделяются индивидуальные особенности структуры литературных способностей, раскрываются и уточняются механизмы возникновения оценочности восприятия, его связи с эстетическими и моральными чувствами. Для той или другой творческой индивидуальности характерна своеобразная структура способностей, которая зависит от наличия и степени развитости отдельных компонентов.

В 1970 г. вышел в свет сборник материалов конференции по проблеме способностей, подводящий итог очередного этапа в изучении способностей. Ряд статей в нем был посвящен художественным способностям. Так, З.Н. Новлянская рассматривала предпосылки к развитию литературных способностей и видела их во впечатлительности, творческом воображении, в особенностях словарного запаса и в легкости образования словесных ассоциаций. Впечатлительность проявляется в эстетическом отношении к действительности, чувстве сопереживания природе и человеку. В.П. Ягункова писала в этом сборнике об условиях становления литературных способностей. В.Т. Ражников посвятил свое выступление особенностям дирижерских способностей. Он делит эти способности на две группы: чисто музыкальные и специфически дирижерские: умение управлять коллективом оркестра, способность "заражать" своей интерпретацией, своим замыслом прочтения музыкального произведения, способность организовать и направить течение процесса коллективного музыкального исполнения. Основа этих способностей - психологическая связь дирижера с коллективом.

Возможны несколько путей в изучении художественных способностей. Один из них связан с аналитическим подходом к проблеме. Задача исследователя в этом случае - выделение отдельных компонентов, результативных для данной способности. По такому пути идут исследователи В.Г. Ражников в изучении дирижерских способностей, В.И. Страхов, исследовавший роль внимания в структуре изобразительных способностей, М.А. Савицкайте, посвятившая свое исследование выяснению роли воображения в структуре актерских способностей.

Иногда трудности анализа способностей объясняются недостаточной определенностью объекта изучения. Так, изучение режиссерских способностей затруднено неясностью тех требований, которые предъявляет к личности сама деятельность (есть режиссеры-постановщики, режиссеры-педагоги, режиссеры-организаторы).

Второй путь - это выделение специальных психологических компонентов способностей, в данном виде психологии неизвестных. Например, рассматривается глазомер как свойство способностей архитектора и художника или эмпатия (чувство сопереживания и понимания психологического состояния другого человека) как компонент способности к сценическому перевоплощению. В этом случае исследователь выходит за пределы общепринятой психологической номенклатуры и находит специальные процессы и функции, присущие одаренности к какой-либо деятельности.

Третий путь предполагает выделение в деятельности отдельных операций или ситуаций, в которых, возможно, будет преимущественно проявляться то, что называется "психологической квалификацией" (пригодностью к данной деятельности).

Возможен и синтетический подход к изучению художественных способностей: можно направить усилия на поиски взаимосвязи между компонентами способностей. При этом способности изучаются как целое, хоть и состоящее из компонентов, но не сводимое к их сумме. Необходимо обнаружить корреляции между компонентами способностей, описать способность как единое целое, отталкиваясь от особенностей самой профессиональной деятельности, и установить динамические показатели проявления способностей, жизненные и экспериментальные. Последующим этапом такого синтетического подхода будет создание модели способности. Таков подход к исследованию актерских способностей румынских исследователей - С. Маркуса и его сотрудников. Они считают, что научное изучение сценических способностей - это экспериментальный путь выявления показателей структуры и психических механизмов их проявлений. Перед исследователями встают две задачи: во-первых, точно очертить круг психических проявлений способностей, во-вторых, выработать практическую систему профориентации и профотбора. По мнению румынских исследователей, главные показатели сценических способностей - это способность к перевоплощению, или сценическая эмпатия, и способность к драматической экспрессии (выразительность). Они тесно связаны между собой.

В основе способности к перевоплощению, согласно их гипотезе, лежит явление идентификации, сознательной или неосознанной, явной или скрытой. Актер создает в воображении модель поведения человека с помощью памяти и непосредственного вчувствования в мир другого. На основе этой модели реализуется сложный акт художественного понимания, неявной коммуникации, эмоциональной заразительности. С. Маркус и его сотрудники считают, что главные психические механизмы, с помощью которых реализуется процесс перевоплощения, есть творческое воображение и способность повторно переживать различные эмоциональные состояния. Для этого необходимы: аналитический ум, наблюдательность, подкрепленная артистической интуицией и мощной памятью, которая в состоянии перерабатывать обширный запас интуитивных представлений. Творческое воображение необходимо актеру, дабы не впасть в соблазны имитации. Специфичным представляется проявление этих способностей в строго регламентированных условиях. Поэтому для актера особенно важно развитие направленного воображения.

Другим психологическим механизмом перевоплощения является способность повторно переживать аффективные состояния. Актер, основываясь на обширных ассоциативных процессах и на развитой эмоциональной памяти, реализует в роли различные состояния, которые он должен донести до публики. Эта способность не есть результат полной идентификации, поскольку во время игры исполнитель полностью осознает свою личность.

Свойство переживать аффективные состояния других, но сохранять при этом постоянный контроль над исполнением - это другая специфическая особенность актерских способностей. Речь идет о вере в сценическую иллюзию, когда актеру удается перенести свои собственные чувства в предлагаемые обстоятельства пьесы, преобразуя свои личностные особенности в личность драматического героя.

Другой стороной актерской одаренности, согласно модели румынских психологов, является способность экспрессии. Если перевоплощение - показатель субъективный, то экспрессия объективна. Она содержит в себе неявное поведение, всегда зависящее от эмоционального опыта актера, и объективные физиологические реакции - вегетативные и моторные.

Экспериментально было подтверждено, что в процессе перевоплощения актера в роль показатели электроокулограммы, электродермограммы, дыхания и моторной реактивности связаны с психологическими факторами перевоплощения - воображением и аффективной памятью (коэффициент корреляции - 0.9). Следовательно, там, где имеется высокий уровень творческого процесса, имеется и высокий уровень физиологических изменений, и наоборот. Та же связь обнаруживается и в мимико-пластическом и в интонационном проявлении способности к перевоплощению.

Способность актера органически сочетать внутреннюю разработку роли и экспрессивность авторы назвали сценическим воплощением. По их мнению, это и есть истинная мера таланта в сценическом искусстве. Предлагаемая модель позволяет рассматривать динамику каждого показателя внутри структуры артистических способностей и получить возможность составлять научный прогноз развития сценических способностей.

В 1974 г. в Ленинграде при Институте театра, музыки и кинематографии создана первая лаборатория психологии актерского творчества. В разрабатываемой модели актерских способностей, несколько отличной от модели С. Маркуса, был использован концептуальный аппарат теории установки (работы Р.Г. Натадзе) и представления о взаимодействии двух видов воображения, из которых одно репродуктивное (помогающее актеру проектировать свою личность в предлагаемые обстоятельства роли), а другое творческое. Работа творческого воображения характеризуется приемами: метафорой, сгущением, использованием детали как средства воссоздания целого, ритмическим построением роди и т.д. Механизмы сценического переживания связаны с работой творческого воображения. Переживаются чувства самого актера, по механизму эмпатии сходные с чувствами роли-модели, созданной творческим воображением актера. В той мере, в какой можно управлять образами воображения, актер управляет и своими переживаниями в роли.

В основе способности к перевоплощению лежат задатки - типологические свойства основных нервных процессов. Было доказано экспериментально, что одним из них является высокая подвижность нервных процессов, причем подвижность возбуждения сочетается с некоторой инертностью тормозного процесса (с чем связано устойчивое внимание, обеспечивающее легкость образования доминанты роли). Ядро актерских способностей состоит из трех компонентов: "чувства веры" (установка на действие в воображаемой ситуации), эмоциональной отзывчивости на образы воображения и потребности воплотить опорный образ - модель роли в действии (идеомоторная проводимость). Все эти качества объединяются более общей способностью к перевоплощению и выразительными средствами актера. Выразительность проявляется не только во внешних благодарных данных, но и в особом типе темперамента, связанном с энергией воздействия на зрителя. Самое же главное свойство выразительных способностей - это свобода проявления, т.е. отсутствие излишнего внутреннего контроля. Повышение контроля ведет к зажимам, скованности поведения - главным врагам сценической правды.

Общая художественная одаренность предполагает развитие образного мышления (реализующегося специфически в чувстве эмпатии, эмоциональной возбудимости, чувстве ритма, непосредственности поведения, внушаемости). Специальные способности тесно связаны с общими и в процессе своего развития накладывают на них неповторимый отпечаток индивидуальности художника.

За последнее время вышли в свет две значительные работы, обобщающие опыт теоретических исканий в области изучения способностей: К.К. Платонова "Проблемы способностей" (М., 1972) и Т.И. Артемьевой "Методологический аспект проблемы способностей" (М., 1977). Современные исследования типологических и парциальных свойств нервной системы (работы школы Теплова-Небылицына) позволяют исследовать задатки к художественной деятельности. Развитие учения о специализации отдельных участков коры, индивидуальных вариантах строения коры и анализаторов и их различной функциональной зрелости (работы школы А.Ф. Лурии) дают возможность исследовать соотношение различных компонентов художественных способностей и их индивидуальных вариантов. Изучение частных типологических свойств, характеризующих работу отдельных областей коры разных систем мозга, разных анализаторов перспективно при изучении задатков музыкальных, художественных, актерских способностей.

Важное значение обретают современные представления о функциональной асимметрии право-левополушарных отношений как общих задатков к художественной деятельности. Новые возможности в исследовании специальных художественных способностей, соотношения специального и общего открывают идеи о преобладании филогенетически ранних форм дологического мышления в период детства и в творческом мышлении художника. С этой особенностью связана яркость художнического восприятия и видения, образность, метафоричность мышления, чувство ритмической организации материала творчества. Эти проявления творческого сознания тесно сплетаются с чертами личности - непосредственностью, доверчивостью, наивностью, свободою и естественностью поведения художника.

*Рождественская Н.В. Проблемы и поиски в изучении художественных способностей.  
Художественное творчество. Сборник. - Л., 1983, с.105-122.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor14.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor16.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Н.В. ГОНЧАРЕНКО

### ВДОХНОВЕНИЕ И ИНТУИЦИЯ

Лучезарное вдохновение! Кто из настоящих творцов не испытал его непостижимую, чудотворную силу! Оно как могучий поток уносит давящий груз сомнений, неуверенности, заторы прежних неудач, приносит новые, свежие идеи, неожиданные решения. Все вдруг проясняет, делает понятным, достижимым, и невозможное становится возможным. Поэты не случайно называют его божественным.

Но мы не будем делать попытки описывать вдохновение, это сделать еще труднее, чем описать морской шторм или летнюю грозу. Можно говорить о высоте волн и количестве баллов, но разве это передает игру стихии? Мы будем говорить о том, что достигается на этом удивительном этапе творчества, когда художник "и звуков и смятенья полн..." (Пушкин), и что о нем говорят сами гении.

Наплыв чувств иногда столь неистовый, душа рвется выразить себя с такой энергией, что человек ощущает бессилие слов. Герцен писал о таком состоянии: "Для чего я не знаю музыки, какая симфония вылетала бы из моей души теперь. Вот слышишь величественное adagio, но нет сил выразиться, надобно больше сказать, нежели сказано: presto, presto мне надобно, бурное, неукротимое presto".

Момент вдохновения, исключительного подъема творческой мощи, сила интуиции иногда достигают такой интенсивности, что не осознаются целиком самим автором, не управляются его холодным рассудком, и поэтому плодотворные результаты такого воодушевления оказываются временами неожиданными для самого художника или ученого. В таких случаях некоторые из них признавали, как это ни парадоксально, что то или иное их произведение кажется им "выше" их возможностей или появление его они не могут объяснить сами. А. Блок говорил о "Двенадцати": "Оно больше меня и больше себя. Это - настоящее".

Разумеется, ни одна творческая личность не может "прыгнуть" выше себя самой, - превзойти можно других, но не себя. Каждый может сделать только то, что он может, и никто не сделает того, что ему не дано. Но иногда человек не подозревает силы своих возможностей или недооценивает их и собственные блестящие достижения может воспринимать с чувством удивления. А поскольку творческие резервы великих огромны, то нет ничего странного в том, что они не всегда отдают себе отчет в них.

Вдохновение и является тем состоянием, когда с предельной мощью раскрываются все творческие возможности личности; бьют полным потоком все источники энергии; разум, воля, воображение, фантазия как бы устремляются в одном направлении, подстегивая и стимулируя друг друга. Оживает прапамять, прихотливо сплетаются логика мысли и магия образов, неожиданно возникают непредугаданные видения, рождаются прозрения, и как бы силой колдовства все это выстраивается в слова текста, воплотившего предчувствованное когда-то, задуманное когда-то, но теперь ставшее явью, поражающей непредвиденным совершенством, глубиной идей и живописностью картин самого автора. Эти часы не только продуктивны (человек делает больше), но они благотворно сказываются и на качестве труда: он все делает лучше, ловчее, виртуознее. Состояния эти истощают духовные силы, но дарят просветление.

*Чем больней душе мятежной,*

*Тем ясней миры.*

**(А. Блок)**

Вдохновение не может заменить ни знаний, ни мастерства, но, разбудив способность мгновенно обозреть более широкий круг явлений и обострив интуицию, оно помогает схватывать их внутреннюю организацию и угадывать то, к чему может привести только скрупулезное изучение действительности. Белинский писал о Пушкине, что многое у поэта не списано с действительности, но угадано чувством в минуту вдохновения и что в переводах из Корана он перевоплощается в дух Магомета. Академику Крачковскому недостаточно было угадывать дух Корана, а нужно было точно воспроизводить его по-русски. Хотя угадывание для ученого важно, но он должен угадать не "дух", а точное, адекватное значение исследуемого объекта.

И хотя поэтам принадлежат самые красивые слова о вдохновении, о моментах их особо радостного общения с музами, вдохновение не менее редко осеняет и творчество ученого. Это состояние замечательно описал В.И. Вернадский: "Но бывают другие минуты, когда сильно и смело рвешься вперед, когда видишь, понимаешь все, что казалось раньше непонятным и недостижимым; тогда чувствуешь какую-то особую живую силу в себе, чувствуешь ясно связь свою со всем, что было и жило раньше, что работало на том же пути, чувствуешь ясную, непонятную, невыразимую словами связь с тем, что будет работать на том же пути много позже... те силы, какие скрываются в материи ...я хочу узнать те причины, которые заставляют ее являться в тех правильных, математически гармоничных формах, в каких мы всюду видим и чувствуем ее. И одно из звеньев этой гармонии материи мы сами и все живые существа". Эта характеристика вдохновения ценна тем, что в ней говорится не просто об особом состоянии духа, как это обычно делается, а о связи творческой силы человека с творческой мощью природы, об осознании себя как элемента космоса, звена гармонии, ощущении своего места в цепи человеческих поколений.

Вдохновение не является прерогативой творческих личностей, в том числе гениев, - ведь оно знакомо любому человеку, в том числе людям физического труда. И сказать, что оно гениев посещает чаще других, можно лишь в том смысле, что они больше трудятся и неоднократно переживают это состояние. Кто больше работает, тот чаще испытывает бурный прилив сил, именуемый вдохновением, и в этом смысле великие творческие личности находятся в лучшем положении, как все истинные труженики в сравнении с теми, кто считает труд неистинной жизнью, а праздность - жизнью настоящей.

Расхожий образ гения, объятого вдохновением, в общественном мнении часто порождается легковесными кинофильмами и романами. Гений, взбираясь на одну из вершин Кавказа и вдохновленный открывающимся видом, еще не отдышавшись, уже декламирует:

*В глубокой теснине Дарьяла,*

*Где роется Терек во мгле...*

Под шум проливного дождя возникают удивительные строки: "Слезы людские, о слезы людские". Не успев растереть шишку от ударившего по голове яблока, ученый формулирует закон всемирного тяготения.

Все это могло быть и, вероятно, было. Но для того, чтобы создать совершенство, надо иметь великий ум, огромный талант. Многие поэты попадали под проливной дождь, но только Тютчев переложил вызванные им ассоциации в бессмертный стих. Шедевры рождает не вдохновение само по себе, а уже давно накопленный поэтом или ученым жизненный и научный опыт, знания, умение точно, а у поэтов и эстетически совершенно выразить свои мысли, чувства, впечатления. И роль вдохновения в этих случаях - это функция искры, воспламенившей то, что уже готово было вспыхнуть, превратившись в пламень творчества.

Само по себе вдохновение, и в этом Эдисон прав, не обеспечивает успех творчеству, его значительные достижения, - ведь оно только толчок, дополнительный стимул к деятельности и последнюю заменить не может. Доказательством бесплодности одного вдохновения является то, что его может испытывать даже человек в творческом отношении бесплодный и бесперспективный. Оно не может превратить среднего поэта в гениального. Академик А.И. Белецкий в замечательной работе "В мастерской художника слова", опровергая мысли о полной непроизвольности, импровизационности поэтического слова, писал: "Этот "тяжкий пламенный недуг" может пройти, как проходят физические недомогания... без всякого внешнего следа. Любой из неисчислимого, особенно в наши дни, ряда стихотворцев может испытывать то же, что в подобные моменты испытывает великий поэт... Как горячо и искренне рассказывает, например, Надсон о тайнах и чудесах, совершавшихся в его "убогой каморке", но он сам также искренне вынужден признать, что "безумные жгучие звуки", вызванные из души в бессонную ночь страстным чувством, умирают, родясь, что стих выходит бессильным и слабым, несмотря на всю призрачную силу экстатического подъема".

В одном из стихотворений Баратынский сказал: "Глупцы не чужды вдохновенья..." Но бездарность, пытающаяся оседлать Пегаса, выглядит смешно, ее вдохновение рождает жалкие плоды:

*Его капустою раздует,*

*А лавром он не расцветет.*

Сущность вдохновения прекрасно раскрыл Гегель, окончательно развенчав мысли о его непостижимой, божественной по своему происхождению силе, неподвластном художнику экстазе, который повергает его в такое состояние, по мнению Платона, что он в одинаковой мере проявляет интерес к истинному и ложному, доброму и злому. В "Эстетике" Гегеля читаем: "Истинное вдохновение возникает поэтому при наличии какого-нибудь определенного содержания, которым овладевает фантазия, чтобы дать ему художественное выражение". Немецкий философ правильно замечает, что повод к творчеству может явиться извне и в этом случае единственно важное требование к художнику состоит лишь в том, чтобы он серьезно заинтересовался этим материалом и чтобы предмет его интереса стал в его душе чем-то живым. "Тогда вдохновение гения придет само собой". Гегель не отрицает способности художника творить (черпать материал) "лишь из самого себя", когда "его радостное настроение является побуждением к творчеству" и он художественно наслаждается "собственной радостью".

Художественное вдохновение, говорит Гегель, "заключается именно в том, что поэт полностью поглощен своим предметом, целиком уходит в него и не успокаивается до тех пор, пока он не придаст художественной форме законченный, отчеканенный характер".

Взгляд Гегеля на вдохновение как на "полное поглощение предметом" замечательно точно схватывает не только его природу, но и способ его рождения. Как часто можно услышать от людей творческого труда жалобы на отсутствие вдохновения, наблюдать их напрасные усилия ускорить его приход. Некоторые хотят вызвать подъем не трудом, а бездельем, нытьем, бесцельной тратой драгоценного времени. Гегель решительно не соглашается с тем, что вдохновение можно вызвать искусственно или "посредством чисто духовного намерения творить". Он категорически также возражал против отождествления вдохновения с чувственным возбуждением. "Но одна лишь горячая кровь еще не есть вдохновение, и шампанское не создает поэтического произведения". Вызвать вдохновение в любое время по своему усмотрению не под силу никому, в том числе и гению. "Самый большой гений может сколько угодно ложиться на зеленую траву и смотреть в небо утром и вечером, когда дует свежий ветер, - все же его не коснется тихое дыхание вдохновения".

В качестве доказательства он приводил пример Мармонтеня, который сидел в Шампани в погребе, где было 6 тысяч бутылок вина, но "в него не влилось ничего поэтического". Гегель пишет, что ни чувственное возбуждение, ни голая воля и решение не доставляют подлинного вдохновения.

Некоторые гении в поисках вдохновения приносили жертвы Бахусу. Влечением к вину отдельные ученые объясняли их способность творить шедевры. Не избежал этой очень сомнительной мысли и замечательный бельгийский поэт Эмиль Верхарн, описывая буйное фламандское застолье времен Тенирса в стихотворении "Старинные мастера":

*И здесь же мастера, пьянчуги, едоки,*

*Насквозь правдивые и чуждые жеманства,*

*Крепили весело фламандские станки,*

*Творя Прекрасное от пьянства и до пьянства.*

Об Ибн Сине (Авиценне) говорили, что он посвятил вторую половину своей жизни вину, чтобы доказать бесполезность первой, прошедшей в научных исследованиях. Но исследования, однако, он проводил всю жизнь. Арабоязычная поэзия его времени и более поздних времен воспевала вино как источник радости жизни. Арабский поэт Абу Навас писал: "Людям не удалось найти, да они и не пытались найти, лучшего средства против житейских невзгод, чем вино".

Но то, что арабские и персидские поэты восхваляли с помощью образного слова, кое-кто из западных исследователей пытался доказать научным путем. Так, Джаннет Маркс считает, что наркотики и опьянение способствуют развитию гениальности. В некоторых их работах говорится о положительном влиянии (хотя и не отрицается негативное) на способности человека "гена алкоголизма". Последний может служить стимулятором мозга, и это увеличивает вероятность для носителя этого гена попасть в справочник "Кто есть Кто".

Легкий путь в гении обещают подобные концепции. Но можно и просчитаться, употребляя спиртное в надежде активизировать этот ген. А что если у человека вообще его нет или этот ген - фантом? Гением не станешь, алкоголиком - наверняка. Тут возможны многие варианты, но, вероятно, все проигрышные. Прав Гегель, считавший, что ни один шедевр в искусстве не был создан с помощью шампанского. Но мнение о том, что наркотические стимуляторы способствуют творению чего-то исключительного по красоте, все еще очень живуче. Выдающийся мексиканский художник Давид Сикейрос не без юмора в своих мемуарах рассказывает, как он и его друзья пытались в молодости проверить это заблуждение на деле. На это их вдохновили слова Риверы: "Все необычное, все исключительное в искусстве тольтеков, как и всех других доиспанских художников Мексики, в особенности скульпторов, объясняется тем, что они творили под воздействием "каннабис индика", то есть марихуаны". Взволнованные этим открытием, пишет Сикейрос, уже видящие свое недалекое славное будущее, мы приняли решение курить марихуану, чтобы достичь верха совершенства древних мастеров доиспанской Мексики. Накурившись марихуаны, Сикейрос со своими помощниками забрался на леса семиметровой высоты, чтобы продолжать работу над росписью стен одного из колледжей. Но в тот момент, пишет художник, "когда наше воображение и наша фантазия достигли недосягаемых высот", они свалились вниз. От смерти их спас песок, на который они упали. Все же месяц они вынуждены были проваляться в постели. Другой их коллега продолжал курить марихуану, сыпал ее в чай и в спиртные напитки. Кончил он тем, что попал в сумасшедший дом, где продолжал творить "шедевры", по его словам, не имеющие равных в мире. С иронией Сикейрос заканчивает рассказ об этом такими поучительными словами: "Мне кажется, наша ошибка состояла в следующем: коль скоро мы, художники, вообще безумцы по своей природе, то применение этой травки переполняет чашу нашего и без того слишком богатого воображения, то есть, иными словами, приводит нас к невменяемости. Давайте же обходиться тем, что нам присуще от рождения, и баста".

Недостаток таланта вино не восполняет, отсутствие идей не компенсирует присутствие алкоголя, в котором еще никому не удалось найти истину, хотя совет искать ее именно там существует много столетий. Время труда можно заполнить выпивкой, но нельзя заменить творческое вдохновение состоянием опьянения.

Тем не менее общественное мнение издавна снисходительно относилось к возлияниям художников в честь Бахуса. В записной книжке поэта П. Вяземского отмечен такой эпизод, рассказанный ему Денисом Давыдовым. Когда граф Растопчин представлял Карамзина казачьему атаману Платову, герою войны 1812 года, тот, подливая в чашку значительную долю рома, сказал: "Очень рад познакомиться, я всегда любил сочинителей, потому что они все пьяницы". Вероятно, такое представление прославленного воина обо всем возвышенном и использовал Гейне в своем ироничном ответе на вопрос, как он представляет себе платоническую любовь. Ответ поэта гласил: "Как атаман Платов".

Хорошо известны слова Чайковского, что вдохновение - гостья капризная и не любит посещать ленивых.

Убедительным доказательством того, что творческое вдохновение - закономерный результат напряженного труда, является то, что на него нельзя опереться, то есть воспользоваться его воодушевляющей силой в той области, которую не знаешь. Некоторые представители так называемого неоавангардистского искусства, правда, пытались пойти вопреки этой истине: сочинять на рояле музыку, не умея на нем играть, создавать на холсте картину, не умея рисовать, и т.д., полагаясь только на внутреннее озарение и творческий порыв.

Сошлемся также на авторитет композитора И.Ф. Стравинского. Он писал: "Профан воображает, что для творчества надо ждать вдохновения. Это глубокое заблуждение. Я далек от того, чтобы совсем отрицать вдохновение. Напротив, вдохновение - движущая сила, которая присутствует в любой человеческой деятельности... Но эта сила приводится в действие усилием, а усилие - это и есть труд".

Без знания и умения вдохновение не осеняет, поэтому о степени художественного мастерства надо судить не по способности художника "вызывать" у себя состояние вдохновения, а по уровню его профессионального искусства. Измерить последнее трудно, особенно у гениев, но его уровень, часто как и мера одаренности, разный. Но умение, какого бы уровня оно ни достигало, - стартовая площадка для полета вдохновения.

Что же касается гениев, то они, хотя и не все, не отрицали роли вдохновения в творчестве, особенно в молодые годы, но все же больше полагались на труд. В этом смысле интересны высказывания Гоголя. Кто будет отрицать, что многие страницы его произведений написаны с истинным вдохновением. И все же он не очень доверял постоянству последнего. Своего друга В.А. Соллогуба, автора "Тарантаса", он часто укорял в лени и на его жалобы - "не пишется" - отвечал: "А вы все-таки пишите... возьмите хорошенькое перышко, хорошенько его очините, положите перед собой лист бумаги и начните таким образом: "мне сегодня что-то не пишется". Напишите это много раз сряду, и вдруг вам придет хорошая мысль в голову! За ней другая, третья, ведь иначе никто не пишет, и люди, обуреваемые постоянным вдохновением, редки, Владимир Александрович!" А в письме к нему же он как бы дальше развивал эту мысль: "Все будет у вас обдумываться, соображаться и устраиваться во время самого написания". Сам В.А. Соллогуб принадлежал, кажется, к числу тех писателей, которые слишком много надежд возлагали на вдохновение. Он и творческий кризис Гоголя в последние годы жизни склонен был объяснять недооценкой великим писателем вдохновения: "Прежде гений руководил им, тогда он уже хотел руководить гением. Прежде ему невольно писалось, потом он хотел писать и, как Гете, смешал свою личность с независимым от его личности вдохновением".

Роден вообще не верил во вдохновение. Обращаясь к художникам, он советовал: "Больше терпения! Не надейтесь на вдохновение. Вдохновение вообще не существует".

Подчеркивая связь труда и вдохновения, мы не можем согласиться с тем, что эти главнейшие особенности творческого процесса взаимозаменимы или что их можно четко отделить друг от друга, как совершенно разные этапы деятельности. Они взаимопроникают, стимулируя один другого. Поэтому всякие попытки противопоставить вдохновение и труд, разделить их не выглядят убедительными.

Вдохновение, пишет Жоли, - нечто такое, что заменяет долговременный труд, завершает неразрешимую вначале попытку, дает путеводную нить в лабиринте идей и чувств, придает окончательную форму идее. Поэтому оно приносит не столько лихорадку и тревогу, сколько облегчение и спокойствие. В этих хороших словах о вдохновении сомнительной кажется первая часть мысли, ибо вдохновение, скорее, дополняет труд, оживляя и активизируя его, а не заменяет.

Но не одно творчество может вызвать у человека необыкновенный подъем духа, прилив сил, взрыв энергии. Иногда крайне отрицательные эмоции (например, смерть супруги у Баха) могут быть причиной самозабвенного труда как средства найти в нем утешение, уйти от страданий. Непостижимо, но и такая гнетущая боль души может обусловить рождение шедевра. Здесь ведь тоже происходит такое потрясение всей душевной организации человека, такое обострение всех его болевых точек, что оно приводит в движение все его силы, но без радости ощущения их игры, их гармонической динамики. Вероятно, в таком состоянии Д. Шостакович писал свою Ленинградскую симфонию. По-видимому, в таком состоянии духа Моцарт писал "Реквием". Глубокое душевное переживание, крайнее возбуждение духа накладывает неизгладимую печать на стиль, язык, весь внутренний лад художественного или научного произведения. Об одном из сочинений Герцена Тургенев отозвался: "...все это написано огнем, слезами и кровью", "так писать умел он один из русских".

Последователь Фрейда А. Кестлер считает, что творческие свершения возможны в тех случаях, когда происходит переход от плоского повседневного существования - в период трагического и кризисного состояния (любовь, смерть, потеря близких). Но вовсе не обязательно для творческого успеха человеку попадать в "пограничную ситуацию", выражаясь языком экзистенциалистов. Величайший шедевр - "Войну и мир" - Л. Толстой писал в наиболее светлый и спокойный период своей жизни.

Но вернемся к вдохновению положительного характера, не связанному непосредственно с трудом. Радостная весть о победе помогла первому марафону: греческий воин без специальной подготовки пробежал сорокакилометровую дистанцию. Не одному ученому радостная для него весть, не имеющая прямой связи с его творческой деятельностью, помогла быстрее завершить труд или найти лучший способ решения задачи. Доброжелательная встреча читателями первой части опубликованного романа может помочь писателю в том, чтобы еще лучше и совершеннее сделать вторую. Успех одной оперы вдохновляет композитора добиться еще большего, работая над второй. Ведь одним из спутников вдохновения является уверенность, а ее благотворное влияние на исход творчества общеизвестно. Давно подмечено, что у педагога, вовремя и умно поощряющего учеников, успехи больше, чем у того, кто или безразличен к работе, или все надежды возлагает на страх наказания. Правило это распространяется на творцов любого возраста и любого ранга. Ведь сам смысл творчества - доставить радость людям и себе. Радость успеха, ожидание удачи и признания людей - один из источников вдохновения.

Хотя творчество - истинно человеческое и только человеческое качество, которое вырвало его из глубин органического мира и вознесло над всей природой, человек еще не в состоянии в нем все понять и объяснить, - особенно это касается творчества гениев и его результатов. Процесс творчества, пишет Шпильгаген, "покрыт завесой, которой никто и никогда не поднимал и не поднимет". О трудности проникновения во внутреннюю потаенную работу поэта, потрясенного "валом дионисийской бури" в процессе вынашивания и высветления образа, Белецкий писал: "Свидетельства поэтов и психологические комментарии поведут нас опять в лабиринт, где из мнимого разнообразия индивидуальных особенностей выпутаться можно только с трудом".

Как и другим творцам, гениям знакомы периоды творческого бессилия, застоя, бесплодных мук и, наоборот, взрывы энергии, подъема, творческих бурь, когда идеи плывут стремительным потоком, обгоняя друг друга, но, в отличие от уносимого горным потоком, быстро находят свое место, ложатся в ладные ряды законов и принципов научной теории, музыкальной мелодии или поэтических ритмов.

*Мгновение - и мысли стройным рядом*

*В воображении его проходят;*

*Мгновение - и мысли в ясной речи,*

*Как в золоте бесценные алмазы.*

**(Кукольник "Джулио Мости")**

Тут мы и подходим к трудно объяснимым, но реальным явлениям творческого процесса - интуиции, феномену подсознательного, вмешательства в творческий процесс неосознанных импульсов, играющих иногда исключительную роль в том порыве мысли, следствием которого являются ее наиболее продуктивные взлеты. Высокоразвитая интуиция, подсознание и подсказывают часто гипотезу, догадку, то есть подготавливают тот "творческий скачок" мысли, который приводит ранее непреодолимую проблему к разрешению.

Автор книги "Гений и творчество" Грузенберг писал, что интуицию понимают по-разному, как непроизвольный, бессознательный акт творчества, как неосознанное предвосхищение логических выводов, догадку, как уверенность в правильности научных гипотез, еще не проверенных и не доказанных опытным путем, как творческое вдохновение и экстаз.

Вдохновение и интуиция, конечно, не одно и то же, но они часто сопутствуют друг другу. Способность вдохновения быть ферментом всех творческих возможностей личности усиливает также и интуицию, а последняя в свою очередь, как указывают психологи, сокращает ход логического мышления и, как бы миновав цепь доказательств, приводит прямо к выводу, угадав его еще до проверки фактами.

Научная философия и психология не сводят сущность интуиции к проявлению подсознательного, но и не отрывают ее от последнего. Интуиция как прямое, ясное постижение истины, без ее обоснования и доказательств, не совершается в обход разума и мышления человека. Это особый тип его мышления, когда моменты, этапы последнего протекают как бы мгновенно, неосознанно и ясно, определенно ощущается только результат мышления - истина. В интуиции нет чего-то сверхразумного. Еще Декарт понимал интуицию не как беспорядочное воображение, а как "понятие ясного и внимательного ума".

Значение интуиции в познании, в постижении истины особенно велико в сложных ситуациях, в периоды прорыва в сферы неведомого. Здесь она дополняет логическое, рациональное освоение мира. Интуиция тем ярче, ее вмешательство в процесс творчества тем действеннее, чем большим опытом обладает творец, чем шире и глубже его знание мира. Шиллер писал Гете, что в верности интуиции последнего заключено гораздо полнее то, что с такими усилиями ищет аналитик, к числу которых Шиллер относил и себя.

Поскольку между интуицией и проявлением подсознательных импульсов не существует глубокой пропасти, некоторые психологи, главным образом стоящие на позициях идеализма, склонны целиком отождествлять ее и сферу подсознания, сводя все творчество, особенно творчество великих людей, к проявлению подсознательного. По мысли некоторых ученых, гений как раз и обладает способностью включать мир подсознательного в активную деятельность.

Так, американский психолог Б. Кларк в числе черт творческого процесса высокоодаренной личности упоминает способность легко находить доступ к подсознательным и предсознательным идеям, повышенную восприимчивость, склонность к дневным грезам, увлеченность. По мнению Фрейда и его последователей, особенно часто подсознание одаряет своими благами художников. Современный американский ученый Хейн пишет: "Искусство - это решение проблем, которые не могут быть четко изложены до тех пор, пока не решены". Другими словами, в художественном процессе все самое существенное якобы решается на уровне интуиции, подсознания.

Интуицию часто объясняли как акт мистический или, если ученый верил в бога, религиозный. Декарт, после того как его осенила идея аналитической геометрии, опустился на колени и возблагодарил господа бога.

Немало интересных мыслей о роли интуиции в постижении сущности вещей высказал французский философ Анри Бергсон. По его мнению, художник принадлежит к числу "совершенных существ", которые все познают интуитивно, охватывая мир широко универсально. Художник принуждает нас видеть то, чего мы обычно не замечаем. Он проникает в мир глубже обычного человека, который ограничивается "чтением наклеенных на предметы ярлыков". Тем не менее вывод Бергсона, что художник не должен изучать мир, ведь он сам создает его, неприемлем ни с какой точки зрения, да и не подтверждается практикой.

Эта тема подводит нас к еще одному вопросу, который нельзя обойти, говоря о творчестве, - о роли в нем подсознания. Тема сложная и специальная, мы коснемся ее бегло, ограничившись лишь вопросом, насколько прав Вольтер, писавший в письме к Дидро, что все гениальные произведения созданы инстинктивно. Эта мысль, о решающей роли интуиции, неконтролируемых импульсов, диктовки подсознания, неоднократно варьировалась позже, ее пытались доказать психологи, тщательно собирая факты, что, когда и кому приснилось во сне, прежде чем стало научным или художественным открытием.

Попытаемся объяснить более подробно все сказанное. Неся тяжкий крест творчества, человеку трудно вести нормальный, правильный образ жизни: он забывает об отдыхе, сознательно лишает себя сна, пытаясь удлинить время творчества, боясь прервать нить размышлений, удачный ход работы, потерять где-то слабо мерцающий впереди вожделенный идеал совершенства. Вследствие этого - переутомление, бессонница, усугубляющие и до того состояние крайнего возбуждения, напряжения всех физических и духовных сил. Это состояние, когда воспаленный, неукротимый дух пытается вести за собой теряющую последние силы плоть, длится тем дольше, чем сложнее творческая задача. Гении чаще отваживаются на решение больших задач, поэтому им чаще других приходится быть вместилищем этой коллизии могучего духа и изнуренного непосильным трудом организма. Однако всему есть предел и сон валит с ног человека. А слишком возбужденный мозг продолжает свою работу, но уже без вторжения отвлекающих факторов или сомнений, и мысль более прямым путем движется к цели. "Мой мозг работает, когда я сплю", - говорил Бальзак. Бехтерев тоже признавался, что процесс творчества у него иногда продолжается во сне. О. Леви во сне пришла идея о передаче возбуждения с одной нервной клетки на другую. Через пятнадцать лет он получил за это открытие Нобелевскую премию. Нильсу Бору приснился сон: он на солнце и видит планеты, прикрепленные к светилу нитями, на которых они вращаются. Этот образ и побудил его создать планетарную модель атома.

В полусонном состоянии многие мелодии являлись Гайдну, Моцарту, Стравинскому. Глинка в "Записках" свидетельствует, что ему "как бы по волшебному действию вдруг создался план целой работы". М.И. Лапшин сообщает, что Менделеев трое суток не ложился спать, бился над составлением своей знаменитой таблицы. Потом лег и мгновенно уснул. Сам Менделеев об этом вспоминает так: "Вижу во сне таблицу, где элементы расставлены так, как нужно, проснулся, тотчас записал на клочке бумаги, - только в одном месте впоследствии оказалась нужной поправка".

И если о мадоннах Рафаэля можно сказать, что такие красивые лица могут только присниться, то это не будет преувеличением. Образ одной из них он смог запечатлеть лишь тогда, когда она привиделась ему во сне, и утром он перенес на полотно образ таким, каким носил в душе. Об этом рассказал сам художник своему другу архитектору Браманте.

Но вообще творчество в состоянии сна, а тем более в состоянии полусна может показаться чем-то неестественным, чудом тем людям, которым присущ "свинцовый сон" - крепкий сон без сновидений. Однако много работающие ученые и художники считают это естественным для себя состоянием. Они часто поднимаются ночью, чтобы записать то, что возникло у них в сознании, и им трудно сказать - явилось это им перед сном, во сне или сразу же по пробуждении. Разгоряченный работой мозг не выключается нажатием кнопки.

Деятельность подсознания следует отличать от тех явлений, когда сознание выходит из-под контроля вследствие перенапряжения и крайне возбужденный мозг продолжает работать в двух как бы параллельных направлениях. Это состояние знакомо каждому ученому или художнику, погружавшемуся целиком в творчество. Чувствуя предельную усталость, стремясь отдохнуть, он пытается на прогулке в парке отвлечь внимание красотой цветов, играми детей, но в сознании помимо его воли продолжают возникать незавершенные замыслы, недописанные страницы, мысли, фразы, формулировки. Он не в силах справиться с напором мыслей, спешит домой и продолжает работать до изнеможения.

Сразу же скажем, что, несмотря на большое количество таких случаев, следует отметить, что, даже не подвергая их сомнению, их оказывается несравнимо меньше по сравнению с фактами вполне сознательного и контролируемого трезвым разумом творчества, которые свидетельствуют, что гений не только с головой уходит в процесс творчества, но и держит его под контролем с начала до конца. Поэтому и созданная на их основе теория чисто интуитивного, бессознательного творчества гения не выглядит убедительной. Так, Н. Гартман, известный эстетик, считал, что процесс творчества гения - действие "божественного безумия", "животворное дыхание бессознательного". Сознательные, волевые акты художника могут лишь испортить стихийный, бессознательный ход творческого процесса. "Бездарный мученик голого рассудка", следующий заученным правилам, ничего сказать не способен. Гартман допускает "инстанцию сознания", но лишь как дополняющую уже разгоревшийся процесс бессознательного творчества. Позволительно спросить, почему Гартман противопоставляет художнику, творящему в состоянии невменяемости, "мученика рассудка, следующего заученным правилам", а не человека, который держит процесс творчества под разумным, но свободным от заученных правил контролем и пользуется правилами ровно в той мере, чтобы не выдумывать каждый раз колесо и облегчить свой путь, не изобретая уже сделанного другими.

Иногда сферу подсознательного представляют так. Автор после мучительных и изнурительных попыток разобраться в своих собственных мыслях отгоняет их прочь и погружается в глубокий сон. Его идеи после ночного хепенинга, напоминающего шабаш ведьм в преисподней, к утру чинно и в определенной, строго логической последовательности выстраиваются в уже прояснившемся авторском сознании. Садись за стол, вспоминай и спокойно записывай - шедевр обеспечен. Что происходит в подсознании - этого еще никто не объяснил, ибо, когда у человека берет верх подсознание, засыпает сознательный контроль; когда возвращается последний, уходит первое.

Пока психологам ясно одно: что жизнь там бурлит и что влияние его на творчество огромно. Но ясно и другое. Подавляющее большинство шедевров было создано под трезвым и сознательным контролем их авторов, а когда из глубин подсознания и всплывали отдельные, часто не дававшиеся решения, то это все же, скорее, редкие эпизоды в бесконечном творческом процессе, а не его естественная и постоянная форма существования. Однако редкость "вмешательства" подсознания компенсируется тем, что оно проявляет себя на ключевых, наиболее "непролазных" для сознания этапах творчества.

Рассказывать о деятельности подсознания так же трудно, как о потустороннем мире. Правда, Фрейд описывал его как свою квартиру, но то был Фрейд. Автору в связи с этим вспоминается эпизод, бывший на международном эстетическом конгрессе. На одной из секций английский эстетик в докладе говорил, что тайны художественного творчества непостижимы, что поэт творит в состоянии неподвластного его контролю наития и т.д. К трибуне почти вплотную подошел американский эстетик Джером Столниц, придерживающийся, скорее, позитивистских взглядов на творчество, и глядя в упор на докладчика, не ожидая конца выступления начал его спрашивать: "Как вы это знаете? Откуда вам это известно?" Английский ученый, кстати довольно именитый, смутился и не нашелся что ответить, пробормотав несколько раз вездесущее английское "well".

Конечно, сводить весь процесс творчества к слепому столкновению импульсов подсознательного нелепо, но и отрицать последние нет оснований. Для гениальных творцов не было сомнений в том, что творческий процесс - своеобразное сплетение сознательного и бессознательного. Это утверждали многие. В развитии таланта, писал Гете, проявляются многообразные связи между сознательным и бессознательным. "Сознание и бессознательность будут здесь относиться как поперечные нити ткани, переплетающиеся с нитями основы..."

Художники меньшего масштаба также оставили много свидетельств того, что они часто творили, "не ведая, что творят", вернее, как творят. "И, право, - писал Гончаров, - много явилось бессознательно; подле меня кто-то невидимо сидел и говорил мне, что писать". А вот высказывание Нормана Мейлера, современного американского писателя, который стремится к максимальной достоверности написанного, пытаясь его по возможности документально подтвердить. "Для меня творческий процесс всегда загадка... Есть что-то сверхъестественное в том, когда в процессе работы рождаются идеи, о которых и не помышлял вначале. Когда я писал роман "Нагие и мертвые", мне необыкновенно легко работалось. Но я до сих пор не знаю, откуда возникли в моем воображении все эти образы". Из всех подобных высказываний вовсе не следует, что весь творческий процесс сводится к такого рода состояниям. Не следует забывать и того, что все эти высказывания субъективны и мы не можем знать, насколько точно улавливает автор четко сознаваемый и неосознанный периоды творчества; кроме того, воображение художников не исчезает и тогда, когда они оценивают и самих себя, свой творческий процесс. В период "полной поглощенности" якобы происходит "высвобождение подсознания", например впечатлений раннего детства, загнанных туда "цензурой сознания". В эти минуты, считает Юнг, человек получает доступ в те пласты психики, где хранятся "универсальные врожденные образы". Что ж, у художника это может быть; труднее обосновать влияние детских воспоминаний на творчество ученого, особенно если речь идет о таких видах деятельности, которые даже ассоциаций с детством не вызывают (высшая математика, квантовая механика и т.д.). А. Белецкий пишет, что во сне мы в несколько мгновений выражаем больше, чем смогли бы выразить словами в течение долгих часов, с быстротой молнии сон озаряет события явной дневной жизни. "Язык сна - это язык сокращений и иероглифов...". А. Белецкий выражает свое несогласие с Фрейдом, считавшим, что творцом образов является не сфера духа, а "физиология организма", "сфера половых ощущений". "Для романтиков, - пишет он, - такая точка зрения показалась бы возмутительной". Автор пишет, что литературное творчество - "деятельность разумная и целесообразная, как и другие виды умственного труда", что же касается подсознательного, то оно ограничено как внешними причинами, так и "сознательной волей самого творящего".

Какую бы важную роль ни играло подсознательное в творческом процессе, его не следует переоценивать, приписывая исключительно его вмешательству все великие научные и художественные открытия. Именно такое допущение и служит основанием для некоторых исследователей полагать, что сущность гениальности и состоит в способности человека мобилизовать безграничные, но скрытые резервы подсознательных источников творчества. Такое мнение пытается отстоять американский психолог Дж. Гоуэн. Он утверждает, что понять творчество гениев можно лишь исходя из того, что в основе этой способности лежит доступ к собственному подсознанию. И хотя способность человека ограничена горизонтами эпохи и "базовыми знаниями", подсознательные образы зачастую бывают пророческими. Интуиция Свифта оказалась пророческой. Через сто пятьдесят лет, после выхода книги о Гулливере, астрономы подтвердили высказанное ученым из выдуманной Свифтом Лапуты соображение о двух спутниках Марса.

Гоуэн высказывает такое оригинальное мнение: "Мы слишком долго рассматривали мозг как устройство для решения проблем... А его правильнее рассматривать как приемное устройство, которое при тщательной настройке может принимать сигналы, всегда наличествующие, но доступные лишь для самых тонких приборов при оптимальных условиях функционирования". Это якобы объясняет огромный разброс в уровне одаренности. "То, что гениям открывалось в одной вспышке озарения, может прийти к менее ярким людям в результате длительных и напряженных усилий".

Восприимчивость мозга к информационным сигналам, конечно, у людей неодинакова, и гении, мозг которых настроен на более широкий диапазон волн, в этом смысле превосходят других, но вряд ли корректно противопоставлять мозг, используя термины Гоуэна, как устройство для решения проблем - устройству для их приема. Если мозг только приемное устройство, то неясно, откуда к нему поступают сигналы. От других людей? Это верно. Но если их мозг также только принимает сигналы, то кто же решает проблемы? Положиться во всем на сферу подсознания - значит обречь себя на невмешательство, пассивность и оказаться на опасном пути зависимости от неконтролируемых импульсов и инстинктов.

Противопоставление логики, разумного, целенаправленного поиска проблемы - интуиции, эмоциональному озарению; обдуманного наперед замысла, рассчитанного действия - случаю характерно для многих зарубежных концепций творчества. "В момент озарения логика должна быть отключена, - пишет лондонский профессор Р.-А. Браун, - открытие не является холодным, бесстрастным упражнением в логике".

Но еще Пастер заметил, что случай благоприятствует лишь подготовленному уму. Наблюдение за творчеством гениальных личностей убеждает, что они умели лучше других замечать и использовать случай, сделать его объектом размышлений, но никогда не полагались только на него. Что же касается подсознательного, то "сон наяву", интуиция, догадка, "безумная идея" могли играть и играли огромную роль в их творчестве, может быть, иногда даже выполняли роль повивальной бабки в самом рождении открытия, но главным источником оставалась объективная проблемная ситуация, "диктат" реальной действительности, а не "диктовка подсознания".

Впрочем, многие зарубежные ученые не разделяют взгляда на творчество как на нечто мистическое, как на непостижимый акт творения. Так, Гилфорд считает, что творческое мышление и решение проблем, по существу, один и тот же психологический феномен. А. Кестлер полагает, что "творческий процесс не есть акт творения в ветхозаветном смысле слова. Он не создает из ничего, а раскрывает, выбирает, переставляет, комбинирует, синтезирует уже существующие и известные факты, идеи, способности, навыки. Чем более знакомы части, тем более поразительно целое".

Одна из особенностей гения, между прочим, заключается в том, что его решения проблем наиболее трезвы, взвешенны и всесторонне обдуманы. Сам факт участия "бессознательного", неконтролируемого в творчестве требует того, чтобы оно подвергалось проверке разумом, прошло через "хлад ума". И чем больше развито у творца чувство ответственности, тем меньше он склонен полагаться на то, что родилось как бы само собою, даже лично ему непостижимым до конца образом. Пуанкаре считал, что родившиеся в подсознании идеи не всегда истинны, зато всегда красивы. Но поскольку критерий их отбора - красота - не очень надежен, то проверка неизбежна. Хорошо знавший Ахматову А. Найман писал о ней:

"Иногда стихи ей снились, но к таким она относилась с недоверием и подвергала строгой проверке на трезвую, дневную голову".

Принято считать, что желание и осознание необходимости проверки приходят к творцу только тогда, когда работа завершена. Вряд ли это так. Главный "акт" проверки, безусловно, в конце, но сознательный контроль за тем, что делается, вероятно, не покидает ученого и художника. Ведь отсутствие порядка и стройности, композиционная незавершенность, нестыковка частей тревожат, расплывчатость идей - не удовлетворяет. Ученый и художник стремятся к организации целого и ясного, конечно, каждый по-своему. Но дается это нелегко, волнение, муки и переживания, сопровождающие его труд, то расслабляют, то подстегивают творца.

К. Поппер считает, что вся наука состоит из догадок и опровержений. По-видимому, это преувеличение. Но другая его мысль не вызывает сомнений: "Великие достижения в науке не могут основываться только на вдохновении и чувстве формы".

Эйнштейн писал, что в течение двух лет, предшествовавших 1916 году, когда появилась общая теория относительности, у него в среднем возникала идея каждые две минуты, и он, безусловно, их отвергал. Этап проверки не "каникулярный" период творчества, время предвкушения триумфа и наслаждения сделанным. Это продолжение того же творческого беспокойства, которое не оставляло ученого и художника на протяжении всей деятельности. Об этом убедительно сказал Л. Пастер: "Быть убежденным, что ты обнаружил научный факт, с жаром желать его обнародовать и сдерживать себя днями и неделями, иногда целыми годами, возражать самому себе, пытаться опровергнуть свои собственные опыты и сообщить о сделанном открытии лишь после того, когда исчерпаны и откинуты все противоположные гипотезы и допущения, - да, это тяжелое испытание".

Интуицию как составной элемент творческого процесса трудно выделить на каком-то его этапе с большей или меньшей точностью; в самом же результате творчества трудно и даже невозможно указать конкретно на ее "вклад". Макс Борн называл общую теорию относительности Эйнштейна "наиболее великим достижением человеческого мышления в знании природы, удивительным соединением философской глубины, физической интуиции и математического мастерства".

Продолжая одну из главных линий этой книги - о сближении двух видов творчества на его высших уровнях, - мы с уверенностью констатируем, что линия эта охватывает и сферу интуиции. На это указал глубокий знаток психологии творчества А.Н. Лук. "Можно предположить, - писал он, - что чем выше творческий потенциал ученого, тем ближе его личностные черты к личностным особенностям выдающихся художников и тем больше сходства имеет его творческая интуиция с художественной интуицией".

Интересные наблюдения об этом высказал выдающийся советский писатель Пришвин. Он говорил о важности чувства природы, о праве использовать его на равных с обыкновенными научными методами ее изучения. "...Несколько раз в беседе с первоклассными учеными, - писал он, - я высказывал эти свои мысли, и оказалось, что эти гениальные люди работали совершенно так же, как мы, рядовые следопыты жизни, а когда то же самое я говорил рядовым хорошим ученым, то они смотрели на меня свысока и очень плохо слушали". Прав ли Пришвин в том, что чувство природы лучше развито у гениев и более ценимо ими, или нет, но одно несомненно - сегодня это чувство необходимо всем, и чем оно сильнее, тем лучше для людей и для природы.

*Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке. - М., 1991, с.242-263.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor15.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor17.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Чезаре ЛОМБРОЗО

### СУМАСШЕДШИЕ АРТИСТЫ И ХУДОЖНИКИ

Хотя артистические наклонности весьма резко и почти всегда проявляются при некоторых формах умопомешательства, но лишь немногие из психиатров обратили должное внимание на это обстоятельство. Насколько мне известно, о нем писали только Тардье, который признал, что рисунки сумасшедших имеют громадное значение в судебной медицине, и доказал это на деле; затем Симон, который, исследуя вопрос о развитии воображения у помешанных, нашел, что люди, страдающие манией величия (мегаломаньяки), особенно склонны заниматься рисованием и что воображение усиливается обратно пропорционально здоровому состоянию мозга; и, наконец, доктор Фрижерио, поместивший по этому вопросу прекрасную статью в "Дневнике дома умалишенных в Пезаро" 1880 года. Кроме того, в том же году я составил вместе с Максимом дю-Кан небольшой очерк "Искусство у сумасшедших", помещенный в журнале "Архив психиатрии и судебной медицины". Нам с дю-Кан удалось всесторонне исследовать занимавший нас вопрос о проявлении артистических наклонностей у сумасшедших при помощи богатого материала, собранного в больницах для умалишенных, находящихся в Пезаро и Павии, а также благодаря недавней френиатрической выставке в Реджио (выставка нелепых произведений из области искусства, живописи, скульптуры и др.) и содействию многих специалистов, помогавших нам не только советами, но и доставлением множества интересных документов и факсимиле. На основании собранных таким образом данных мы нашли артистические наклонности у 107 помешанных, в том числе 46 человек занимались живописью, 10 - скульптурой, 11 - резьбой, 8 - музыкой, 5 - архитектурой и 27 - поэзией.

По роду психического расстройства эти больные распределялись так:

25 страдали извращением чувств и манией преследования.

21 - безумием.

16 - мегаломанией (мания величия).

14 - острым или перемежающимся помешательством.

8 - меланхолией.

8 - общим параличом.

5 - нравственным помешательством.

2 - эпилепсией.

Из этих цифр очевидно преобладание неизлечимых форм помешательства и сопряженных с полной потерей рассудка - мегаломания, паралич и мономания.

Сопоставляя сведения, так любезно доставленные мне коллегами из различных мест, с моими собственными наблюдениями, я пришел к заключению, что провинции, где особенно процветают искусства - Парма, Перуджиа, - дают и наибольшее число помешанных с артистическими наклонностями, тогда как их очень мало в Павии, Турине и Реджио.

Из числа этих 107 человек были: 8 живописцев или скульпторов, 10 столяров, архитекторов и резчиков на дереве, 10 учителей или духовных, 1 телеграфист, 3 студента, 6 моряков, военных или инженеров, откуда ясно, что лишь у немногих появление артистических наклонностей обусловливалось профессией и приобретенными до болезни привычками, которые, без сомнения, должны были оказывать влияние на творческую деятельность их во время психического расстройства.

Так, инженер чертил планы машин и оконные косяки; двое моряков делали маленькие суда, совершенно пропорциональные во всех частях, трактирщик рисовал на полу столы, украшенные пирамидами фруктов, и пр. В Реджио один столяр вырезывал прелестные орнаменты и арабески; в Генуе капитан-моряк сначала устраивал изящные лодочки, а потом принялся за живопись, хотя прежде никогда не занимался ею, и постоянно рисовал сцены из морской жизни, что, по его словам, служило ему облегчением в тоске по любимой стихии. Некоторые, принявшись за прежние занятия, выказывают, под влиянием сумасшествия, странное увлечение своей работой и разрисовывают столы, стены, а при случае даже и пол. Один из подобных живописцев обнаружил во время болезни такие дарования, что его копия с Мадонны Рафаэля была удостоена премии на выставке. В больнице Адриани столяр, страдавший перемежающимся безумием, выполнял художественные работы из дерева. То же самое наблюдали и другие врачи. Знаменитый живописец Миньони, уроженец Реджио, принадлежавший к типу большеголовых, у которого мать была истеричная, а брат - эпилептик, поступил в больницу Реджио вследствие полного умопомешательства и мегаломании и провел там 14 лет в полнейшей праздности; наконец, по совету доктора Зани, он снова принялся за кисти и расписал все стены великолепными картинами, на которых изобразил историю графа Уголино до того реально, что одна больная, чтобы избавить несчастных отца и сына от голодной смерти, бросала куски мяса в стены, вследствие чего на них и до сих пор еще сохранились жирные пятна.

Уважаемый доктор Фунойоли писал мне, что в Сиенском доме умалишенных в продолжение 10 лет находился один живописец, страдавший манией преследования, который превосходно разрисовал больничные палаты. Но это все исключительные случаи; вообще же под влиянием потери рассудка люди, никогда не бравшие в руки кисти, чаще делаются живописцами, нежели настоящие живописцы снова берутся за кисти. Например, Делапьер сообщает, что известный живописец Мак-Кленель, сойдя с ума, сделался поэтом, а физик Мельмур, потерявший рассудок от горя вследствие смерти его жены в день свадьбы, превратился в словесника и перестал заниматься своей специальностью. В Сиене живет знаменитый скульптор Л..., у которого после легкого паралича статуи начали выходить непропорциональными. Умственное расстройство если и заглушает некоторые артистические дарования, зато вызывает другие, не существовавшие прежде, и сообщает творчеству отпечаток оригинальности.

Из восьми находившихся в Перуджии живописцев, характеристики которых прислал мне Адриани, четверо сохранили вполне свой талант под влиянием острого или перемежающегося сумасшествия; у двоих дарование значительно ослабело, так что они по выздоровлении уничтожали написанные во время болезни картины; у одного оно совсем исчезло, и наконец, последний - липеманьяк - утратил правильность рисунка и колорита. Один живописец, пишет мне Верга, в таком излишестве употреблял красную краску, что все написанные им фигуры, казалось, изображали пьяных. Алкоголики, напротив, всегда злоупотребляют желтой краской, что Фрижерио заметил и у одного больного, страдавшего нравственным помешательством. Известен также случай, когда живописец-алкоголик потерял всякую способность различать цвета и до того усовершенствовался в употреблении одной только белой краски для своих картин, которые писал в промежутках между периодами запоя, что сделался первым во всей Франции художником по части зимних, северных пейзажей. Кретины, идиоты, слабоумные или чертят фигурки детей, или постоянно воспроизводят один и тот же рисунок, как, например, Гранди, хотя и они обнаруживают иногда замечательные способности в раскрашивании и составлении арабесок: мне самому случалось два раза видеть кретинов, прекрасно рисовавших шифры. Часто даже люди в нормальном состоянии, не чувствовавшие никакой склонности к искусству, после болезни вдруг начинают заниматься рисованием и всего усерднее именно в момент ее наибольшего развития.

Один каменщик, находившийся в Пезарской больнице для умалишенных, обнаружил большой талант к рисованию и во время маниакальных припадков всегда принимался чертить карандашом карикатуры на служителей и заведующих больницей, причем изображал их в нелепом виде, испытывающими различные мучения. Так, например, когда повар не дал ему какого-то рагу, он нарисовал его в позе и с лицом Ecce Homo (хотя тот был круглолицый толстяк) перед железной решеткой, которая не позволяла ему воспользоваться помещенными за нею лакомыми кушаньями.

Некто П. делался страстным рисовальщиком при наступлении каждого припадка возбуждения, что случалось с ним раз в полгода или в год, - тогда рука его быстро скользила по стенам, выводя на них изящные завитки и арабески (Фрижерио). По свидетельству Адриани, один каноник, не имевший прежде никакого понятия об архитектуре, сделавшись липеманьяком, начал устраивать из картона и папье-маше грандиозные, удивительно изящные модели храмов, амфитеатров и пр. В Перуджио было двое больных, один занимавшийся прежде кузнечным ремеслом (алкоголик), другой - скорняжным (мегаломаньяк), которые лепили из глины головы людей, листья, цветы и какие-то сложные, необыкновенные фигуры. В этих последних только и проявлялась болезненная, безумная фантазия художников, все же остальное было сделано артистически и в высшей степени оригинально. Рассмотрим теперь более подробно самые рисунки.

1) Выбор сюжета обусловливается у многих характером умственного расстройства: липеманьяк рисовал постоянно человека с черепом в руке; женщина, страдавшая мегаломанией, непременно помещала изображение божества на своих вышивках; мономаньяки по большей части пользуются какими-нибудь эмблемами для обозначения мучащих их воображаемых бедствий. У меня есть пасквиль, составленный одним чиновником из Вогера, воображавшим, что его преследует префект посредством ветров; поэтому он изобразил на рисунке с одной стороны толпу гонящихся за ним врагов, а с другой - защищающих его судей. Одна женщина, страдавшая манией преследования и отчасти эротическим помешательством, нарисовала образ Богородицы, а в подписи под ним сделала намек, что это - ее собственное изображение.

2) Психическое расстройство часто вызывает у больных необыкновенную оригинальность в изобретении, что резко выражается даже в произведениях полупомешанных людей. Причина этого ясна: ничем не сдерживаемое воображение их создает такие причудливые образы, от которых отшатнулся бы здоровый ум, признав их нелогичными, нелепыми. Так, например, в Пезаро была одна дама, придумавшая особый способ вышивания или, скорее, выкладывания: она выдергивала нитки из материи и потом наклеивала их слюной на бумагу.

Другая вышивальщица, страдавшая запоем, так живо воспроизводила бабочек, что они казались трепещущими, и придумала такой способ вышивания белыми нитками, что шитье выходило с полутенями, как будто не одноцветное. В Мачерато один сумасшедший воспроизвел посредством палочек фасад больницы, а другой изобразил в скульптуре целую песенку, хотя и не особенно отчетливо; точно так же в Генуе один помешанный вырезывал трубки из каменного угля.

В Реджио некто Занини сшил себе один только сапог для того, чтобы никто не мог воспользоваться им; с одной стороны этого сапога был сделан разрез, который связывался веревочкой, а сверху - отвороты, разрисованные иероглифами.

В Пезаро был один больной, которому очень хотелось вернуться домой, но его не отпускали под тем предлогом, что переезд стоит слишком дорого. Тогда он соорудил себе чрезвычайно оригинальный экипаж - нечто вроде четырехколесного велосипеда.

Один больной, страдавший горделивым помешательством, рисовал арабески, по большей части таким образом, что из различных завитков выходили то коробка, то животное, то человеческая голова, то железная дорога, то пейзажи, виды городов и пр.

Наконец, оригинальность проявляется уже и в том, что сумасшедшие обнаруживают дарование в таких искусствах, которыми они прежде никогда не занимались.

3) Но в конце концов и самая оригинальность превращается у всех или почти у всех помешанных в нечто странное, причудливое и кажущееся логическим лишь в том случае, когда нам известен пункт их помешательства и когда мы представим себе, до какой степени разнузданно у них воображение. Симон заметил, что в мании преследования, а также в паралитической мегаломании воображение бывает тем живее и сила творческой, эксцентрической фантазии тем деятельнее, чем менее нормально состояние умственных способностей. Один психически больной живописец, например, уверял, что он видит недра земли, а в них - множество хрустальных домов, освещенных электричеством и наполненных чудным ароматом и прелестными образами. Далее он описывал представляющийся ему город Эммы, у жителей которого по два рта и по два носа - один для обыкновенного употребления, а другой - для более эстетического; мозг у них - серебряный, волосы - золотые, рук - три или четыре, а нога только одна и под нею приделано маленькое колесо.

Фантастичность представлений в значительной степени обусловливается и нелепыми галлюцинациями: так, Лазаретти изображал на своем знамени четвероногое животное о семи головах; один больной сделал себе кирасу из камешков, чтобы защититься от своих врагов, другой по целым дням чертил топографические карты пятен, образовавшихся от сырости на стенах его камеры. Впоследствии оказалось, что он считал эти карты планами областей, дарованных ему Богом на земле. В этом же богатстве фантазии заключается одна из причин того, что артистические способности бывают иногда гораздо сильнее развиты у безумных, нежели у маньяков и меланхоликов.

4) Одну из характерных особенностей художественного творчества сумасшедших составляет почти постоянное употребление письменных знаков вместе с рисунками, а в этих последних - изобилие символов, иероглифов. Такие смешанные произведения чрезвычайно походят на живопись японцев, индийцев, на старинные стенные картины египтян и обусловливаются у сумасшедших теми же причинами, как у древних народов, т.е. потребностью дополнить значение слова или рисунка, в отдельности недостаточно сильных для выражения данной идеи с желательной ясностью и полнотой. Это объяснение вполне применимо и к факту, сообщенному мне Монти, когда один немой, страдавший умопомешательством в продолжение 15 лет, к нарисованному им совершенно правильно плану какого-то строения прибавил множество непонятных рифмованных надписей, эпиграфов, вписанных внутри плана и кругом его, очевидно, с тою целью, чтобы служить комментариями, которых бедняк не мог дать устно.

У некоторых мегаломаньяков это зависит также от стремления выражать свои идеи на языке, не похожем на общечеловеческий, - явление, в сущности, вдвойне атавистическое, т.е. выражающее наклонность к тому способу выражения мыслей, которым пользовались наши отдаленные предки, придумывавшие новые слова, а за неимением их прибегавшие к рисункам. Такой случай я наблюдал в одном сумасшедшем, называвшем себя владыкой мира. Это был крестьянин 63 лет, крепкого телосложения, с большим лбом, выдающимися скулами и выразительными проницательными глазами.

Осенью 1871 года на него вдруг напала страсть к бродяжничеству, к болтовне; он начал останавливать самых высокопоставленных лиц на площадях или в присутственных местах, жалуясь им на оказанную ему несправедливость, уничтожал съестные припасы, опустошал поля и бегал по дорогам, грозя кому-то жестокой местью. Мало-помалу несчастный вообразил себя богом, царем вселенной и даже говорил проповеди в соборе Альба о своем высоком назначении. Когда его поместили в дом умалишенных в Ракониджи, он вначале держал себя тихо, пока был твердо убежден, что здесь никто не сомневается в его могуществе; но при первом же противоречии стал грозить, что опрокинет земной шар, разрушит все государства и сделает себе пьедестал из развалин целого мира. При этом несчастный называл себя владыкой вселенной, олицетворением стихий и - то братом, то сыном, то отцом солнца.

"Мне уже надоело, - кричал он, - содержать на свой счет такую массу солдат и праздношатающихся! Справедливость требует, чтобы, по крайней мере, правительство и богатые люди прислали мне значительную сумму денег для уплаты **долгов смерти**!" Так называл он требуемый им налог и обещал навсегда сохранить жизнь уплатившим его, бедняки же все должны были умереть как совершенно бесполезные существа. Затем его крайне возмущала необходимость содержать в своем дворце столько помешанных, и он не раз просил доктора отрубить им всем головы, что не мешало ему, однако, заботливо ухаживать за ними в случае их болезни. Вообще непоследовательность у него была полная. Небольшие деньги, получаемые им за поденную работу, он употреблял для уплаты какому-нибудь мошеннику, которого посылал с письмами и поручениями то к солнцу, то к звездам, то к смерти, к грому и вообще к силам природы, прося у них помощи, а по ночам вступал с ними в дружеские интимные беседы. Когда в окрестных деревнях случалось какое-нибудь бедствие, он был чрезвычайно доволен, считая его одним из обещанных им наказаний и видя в этом доказательство, что погода, солнце или гром повинуются ему.

В чемодане у него хранились какие-то жалкие подобия корон, но он уверял, что "это настоящие императорские и королевские венцы Италии, Франции и других государств, а короны, которые носят теперь государи этих стран, признавал не имеющими никакой цены, как неправильно захваченные узурпаторами, обреченными на гибель в ближайшем будущем, если только они не заплатят ему **деньги смерти** векселями на множество миллиардов".

Но всего типичнее проявлялся безумный бред этого больного в его письменных произведениях. В молодости он выучился читать и писать; однако теперь считал недостойным себя обычный способ письма и потому изобрел свой собственный для своих записок, векселей, указов, адресованных или к солнцу, или к смерти, или к военным и гражданским властям. Карманы его были всегда наполнены подобными документами. Писал он, употребляя преимущественно одни только заглавные буквы, к которым иногда присоединял известные знаки и фигуры для обозначения предметов и лиц. Слова по большей части отделялись друг от друга одной или двумя точками и состояли лишь из нескольких букв, почти всегда исключительно согласных, без всякого отношения к числу слогов.

Чтобы сильнее выразить все величие своей власти, больной нарисовал целый ряд рожиц, служащих эмблемами стихий и близких ему высших существ, составляющих армию, готовую по первому знаку его ринуться на борьбу с земными владыками, оспаривающими у него господство над миром. Тут изображены по порядку: 1) Вечный Отец, 2) Святой Дух, 3) св. Мартин, 4) Смерть, 5) Время, 6) Гром, 7) Молния, 8) Землетрясение, 9) Солнце, 10) Луна, 11) Огонь (военный министр), 12) Могущественный человек, живущий от начала мира, и брат автора письма, 13) Лев ада, 14) Хлеб, 15) Вино. Затем следует двуглавый орел, который заменяет на рескриптах печать или подпись. Под каждым изображением находятся, кроме того, буквы, например, под первым - Р. D. Е. I. (Padre Eterno), под вторым - L. S. Р. S. (lo Spirito Santo) и т.д.

Это одновременное употребление букв, рисунков и эмблем представляет интересный факт в том отношении, что напоминает фоноидеографический период, наверное, пережитый всеми народами (без всякого сомнения, мексиканцами и китайцами) до изобретения ими буквенного письма, что доказывается не только греческим словом **grafo** для выражения глаголов **рисовать** или **писать**, но и самой формой теперешних письменных знаков, напоминающих звезды и планеты.

У дикарей Америки и Австралии письменные буквы и до сих пор заменяются грубо сделанными рисунками. Так, чтобы выразить письменно, что кто-нибудь обладает быстротою птицы, они изображают человека с крыльями вместо рук. Два челнока с фигуркой внутри (медведь и семь рыб) служат выражением того, что рыбаки поймали в реке медведя, и несколько рыб. Это даже и не письмена, а скорее связанные одной общей идеей знаки, служащие для напоминания событий, сохраняющихся в песнях или преданиях.

У некоторых племен существуют еще менее совершенные письменные знаки, напоминающие наши **ребусы**: так, американцы племени Майо для обозначения слова **врач** рисуют человека с пучком травы в руке и крыльями на ногах, очевидно, намекая этим на обязанность его поспевать всюду, где нуждаются в его помощи; эмблемой дождя служит ведро и пр.

Точно так же древние китайцы, чтобы выразить понятие о **злости**, рисовали трех женщин, вместо слова свет изображали солнце и луну, а вместо глагола **слушать** - ухо, нарисованное между двух дверей.

Эти грубые эмблематические письмена приводят нас к тому заключению, что риторические фигуры, составляющие гордость педантов-филологов, доказывают, скорее, ограниченность ума, чем его высокое развитие; в самом деле, цветистостью часто отличаются разговоры идиотов и глухонемых, получивших образование.

После того как эта система письменного выражения идей практиковалась долгое время, некоторые наиболее цивилизовавшиеся расы, как, например, мексиканцы и китайцы, сделали шаг вперед: они сгруппировали фигуры, служившие вместо письменных знаков, и составили из них остроумные комбинации, которые хотя прямо и не выражали собою данной идеи, но косвенно напоминали ее, подобно тому, как это мы видим в шарадах. Кроме того, чтобы читающий не затруднялся в понимании тех или других знаков, впереди или позади их воспроизводился абрис предмета, о котором шла речь, в чем виден уже некоторый прогресс сравнительно с древним способом письма, состоявшим исключительно из одних только рисунков. Это произошло, вероятно, после того, как установилась устная речь и люди заметили, что многие слова, произносимые с помощью одних и тех же звуков, могут служить для выражения различных понятий. Так, чтобы письменно выразить **ltzlicoatl**, имя мексиканского короля, рисовали змею, называвшуюся на мексиканском языке **Coatl**, и копье - **lstzli**.

Прибегнув к такому способу письма, наш мегаломаньяк (страдающий манией величия) еще раз доказал, что сумасшедшие, точно так же, как и преступники, при выражении своих мыслей часто обнаруживают признаки атавизма, возвращаясь к доисторической эпохе первобытного человека. В данном случае мы легко можем проследить, вследствие каких причин и посредством какого процесса мышления больной пришел к заключению о необходимости употребить особые письменные знаки. Находясь под влиянием мании величия, считая себя неизмеримо выше всякой власти, какую только можно вообразить себе, и располагая по своему произволу даже стихиями, он, понятно, находил простую речь недостаточно ясной, чтобы ее вполне уразумели невежественные и неверующие люди. Точно так же и обычный способ письма мог показаться ему неудовлетворительным для выражения его идей, совершенно новых и необычайных. Изображение львиных когтей, орлиного клюва, змеиного жала, громоносной стрелы, солнечного луча или оружия дикарей - вот письмена, достойные повелителя мира и способные внушить людям страх и уважение к его особе.

Этот пример - далеко не единичный; подобный же случай описан у Раджи в его прекрасном трактате "Письменные произведения сумасшедших". Я сам лечил в Павии одного сумасшедшего башмачника, который воображал, что в его власти находятся солнце и луна, и каждое утро рисовал образцы мундиров, в какие он оденет со временем обоих своих подчиненных.

Может быть, здесь играет также большую роль и напряженность известных галлюцинаций, которых больные не могут выразить с достаточной ясностью ни на словах, ни письменно, и потому прибегают к рисованию. В самом деле, нам случалось видеть мономаньяков, почти всегда, впрочем, уже в периоде к полному безумию, которые постоянно чертили, как умели, предметы своих галлюцинаций и покрывали такими изображениями целые листы бумаги.

Так, германский профессор Гунц.., лечившийся у нас от мономании преследования, несколько раз в резких выражениях описывал магнетические приборы, которыми ухитряются не давать ему покоя коллеги, и наконец составил чрезвычайно странный чертеж с целью показать нам, каким образом при помощи известных проводников и батарей враги могут преследовать его из Милана и Турина в Павианской больнице. Другой мономаньяк, алкоголик, жаловался не только на магнетические, но и на спиритические преследования некоего Бель... и в припадке бреда нарисовал своего недруга, вооруженного кинжалом, в сопровождении его жены, в виде сфинкса или сирены в очках и с торчащим изо рта таинственным свистком, заключавшим в себе губительные для бедного маньяка чары. Чтоб пояснить рисунок, к нему были приложены стихи, но они только затемняли его.

Сам Лазаретти, хотя и лучше владевший пером, прибегал ко множеству нелепых символов и украшал ими свои знамена, которыми у него был наполнен целый чемодан. Когда его вскрыли на суде во время процесса, то королевский прокурор был очень изумлен при виде таких невинных трофеев, тогда как он, должно быть, думал найти в чемодане разрывные снаряды. На печати и посохе Лазаретти тоже были вырезаны известные эмблемы, которым он придавал большое значение.

Еще более интересный факт в том же роде сообщил мне почтенный профессор Морселли из своей практики.

"Больной, - пишет он, - занимался столярным ремеслом, был искусный резчик по дереву и делал прекрасную мебель. Семь лет тому назад началась психическая болезнь - нечто вроде липемании; он пытался лишить себя жизни, бросившись с балкона муниципального дворца, но остался жив, хотя сломал себе ногу и разбил нос. В настоящее время с ним бывают припадки волнения (ажитации), сопровождающиеся систематизированным бредом, в котором преобладают политические, республиканские, даже анархистские идеи с примесью немалой доли тщеславия. Он воображает себя одним из важных государственных преступников - то Гаспароне, то Пассаторе, то Пассананте. Рисует и вырезывает постоянно, но почти всегда одно и то же - какие-то рисунки, служащие олицетворением его бреда. По большей части, это - род трофеев с гербами, эмблематическими и аллегорическими фигурами со множеством нелепых надписей - отрывков из теперешних политических газет или изречений, сохранившихся у него в памяти еще со времени детства".

"В числе резных работ особенно любопытна одна, изображающая человеческую фигуру в солдатской форме с крыльями на плечах, стоящую на пьедестале, испещренном надписями и аллегорическими девизами. На голове у этой статуэтки помещается какой-то трофей, а кругом нее вырезаны различные вещи, служащие символами болезненного бреда художника. Так, например, тут изображена **чернильница** - это орудие, посредством которого он когда-нибудь одолеет тиранов; **мундир** - его обычная одежда во время войн за независимость; **крылья** служат выражением той идеи, что, уже будучи сумасшедшим, он продавал на площади Порто Реканати свои резные работы, и в том числе изображения ангелов, по одному сольдо за штуку; **медаль ордена свиньи** - это знак отличия, который ему хотелось бы повесить на груди всем богачам и владыкам земного шара в насмешку над ними; **шлем с фонарем, прикрепленным к забралу** (что напоминает **шайку мошенников** в оперетке Оффенбаха), служит эмблемой карабинеров, доставивших его в больницу; **положенная наискось сигара** (обратите внимание на эту подробность) означает презрение к королю и тиранам, а искривленное положение ноги напоминает о переломе, бывшем следствием прыжка с балкона".

"Надписи на пьедестале составлены из отрывков стихотворений и газетных статей политического содержания, которые всегда на устах у нашего больного, придающего им таинственное значение в смысле намека на рабство, в каком его держат теперь в больнице, и на возмездие, какое он готовит за это".

"Но самое замечательное из произведений бедного столяра - это **трофей** на голове статуэтки, служащий, так сказать, графическим изображением песенки\*, не знаю, им ли самим сочиненной или только заимствованной из какого-нибудь сборника народных песен. Каждому куплету песенки соответствует особое символическое изображение. Для первой строфы, например, **яд** представлен в виде чаши, тут же нарисована и **пара кинжалов**; саркофаг или ящик с крышкой служит эмблемой слов **окончить жизнь** и **гроб**; **любовь** олицетворяется двумя букетиками цветов.

**\* \* \* \* \* \* \***

\* Вот перевод этой песенки, воспроизведенной проф. Ломброзо по рукописи автора.

### Буду любить тебя Песенка

*Яд я теперь для себя приготовил,*

*Пару кинжалов держу у груди,*

*С жизнью расстаться я сильно желаю,*

*С жизнью печали и мрачной тоски.*

*Буду любить тебя даже за гробом,*

*Даже и мертвый все буду любить.*

*Колокол мерно тогда зазвучит,*

*Смерть всем мою возвещая;*

*Звон погребальный к тебе долетит,*

*Станешь ему ты внимать, дорогая.*

*Буду любить тебя даже за гробом,*

*Даже и мертвый все буду любить.*

*Мимо тебя пронесут до могилы*

*Прах мой в сопутствии пестрой толпы;*

*Дряхлый священник, взобравшись на вилы,*

*Вечную память тогда пропоет.*

*Буду любить тебя даже за гробом,*

*Даже и мертвый все буду любить.*

**\* \* \* \* \* \* \***

Для второй строфы под изображением **колокола** помещены две скрещенные трубы, как олицетворение **похоронного звона**; **пестрая толпа** третьей строфы и священник или, скорее, шляпа священника тоже не забыты, так что для полноты картины недостает только **вил**. Нужно заметить, что **нож** и **вилка** - любимые орудия больного: изображение их служит эмблемой того, что он ест и пьет, находясь в неволе, "на галерах", по его выражению, и потому он всегда носит эти орудия, сделанные им самим из дерева, в петлице своего платья или на шапке".

Здесь кстати будет снова припомнить, что у дикарей легенды их пишутся именно таким способом, т.е. рисунки перемежаются со стихами.

Подобное изобилие эмблем затемняет иногда смысл картин даровитейших художников, страдающих галлюцинациями.

5) У некоторых, хотя и немногих, душевнобольных является, по замечанию Тозелли, странная склонность к рисованию арабесок и орнаментов почти геометрически правильной формы, но в то же время чрезвычайно изящных; впрочем, особенность такого рода обнаруживают только мономаньяки, у безумных же и маньяков преобладает хаотический беспорядок, правда, иногда тоже не лишенный изящества, как это доказывает сообщенная мне Монти и нарисованная сумасшедшим картинка, с изображением какого-то здания, составленным из тысячи мельчайших завитков, красиво перепутанных между собою на всевозможные лады.

6) Далее, у многих, в особенности у эротоманьяков, паралитиков и безумных, рисунки и поэтические произведения отличаются полнейшей непристойностью; так, один душевнобольной столяр вырезывал на углах своей мебели и на верхушках деревьев мужские половые органы, что, впрочем, опять-таки напоминает скульптуру дикарей и древних народов, в которой половые органы встречаются повсюду. Другой, капитан из Генуи, постоянно рисовал неприличные сцены. Иногда такие художники стараются замаскировать циничность своих рисунков и объяснить ее мнимыми требованиями самого искусства, как, например, больной, воображавший, что изображает картину Страшного суда, или патер, который рисовал обнаженные фигуры и потом затушевывал их так артистически, что детородные органы, груди и пр. выделялись совершенно ясно, и на упреки в непристойности возражал, что ее находят лишь люди, враждебно относящиеся к его рисункам. Этот же самый субъект часто изображал группу из трех лиц - женщину в объятиях двоих мужчин, из которых один был в шляпе патера (Раджи).

Маньяк М., писавший иногда, как мы уже видели, такие прелестные стихотворения, иллюстрировал их множеством рисунков с изображениями каких-то невозможных животных, монахов или женщин и придавал им всем самые неприличные позы.

У некоторых, именно у паралитиков, цинизм проявлялся еще с меньшей сдержанностью. Так, я помню одного старика, который рисовал женские половые органы и писал самые непристойные двустишия в заголовках писем к своей жене. Любопытное явление представляли также два живописца, один из Турина, другой из Реджио, страдавшие манией величия: у обоих было стремление к содомскому греху, основанное на той безумной идее, что они - боги, властители мира, создаваемого ими тем же способом, как птицы несут яйца. Один из них, обладавший замечательным талантом, даже изобразил себя на картине, писанной красками, в момент подобного создания мира, совершенно голым, посреди женщин и различных символов своего могущества. Эта чудовищная картина воспроизводит перед нами древнее изображение божества египтян, **Птифалло**, и отчасти служит объяснением происхождения этого мифа.

7) Общую черту большей части произведений сумасшедших составляет их бесполезность, ненужность для самих работающих, что вполне подтверждается изречением Гекарта: "Трудиться над созданием ни к чему непригодных вещей - занятие, свойственное только сумасшедшим". Так, одна женщина, страдавшая манией преследования, работала по целым годам, прелестно разрисовывая хрупкие яйца и лимоны, но, по-видимому, без всякой цели, потому что всегда тщательно прятала свои произведения, так что даже мне, которого она считала своим лучшим другом, удалось увидеть их только после ее смерти. В том же роде был и труд того больного, который сшил себе только один сапог, о чем мы говорили раньше. Можно подумать, что сумасшедшие, подобно гениальным артистам, тоже придерживаются теории **искусства для искусства**, только в извращенном смысле.

8) Иногда сумасшедшие создают и чрезвычайно полезные вещи, но совершенно непригодные для них лично, и притом не по той специальности, какой они прежде занимались. Например, один помешавшийся интендантский чиновник придумал и сделал модель кровати для беснующихся больных, до того практичной, что, по-моему, кровать эту следовало бы ввести в употребление; двое других чиновников сообща делали прехорошенькие, покрытые резьбой спичечницы из бычьих костей, хотя пользы не могли извлечь никакой из этой работы, потому что отказывались продавать свои произведения. Впрочем, мне случалось видеть и много исключений из этого правила: так, меланхолик, страдавший манией убийства и самоубийства, устроил себе из костей, остававшихся от обеда, нож и вилку, что было для него очень полезно, так как, по приказанию директора, ему не давали металлических ножей и вилок. Мегаломаньяк, служитель кафе, лечившийся в больнице Колленьо, приготовлял там превосходную сладкую водку, хотя материалы, доставлявшиеся ему любителями этого напитка, были самого разнообразного качества. Пятидесятилетняя женщина, страдавшая припадками бешенства, сшила громадный ночной чепчик в виде шлема и не могла уснуть иначе, как натянув его себе на лицо по самую шею; маньяк-преступник из лучинок сделал себе ключ. Я не говорю здесь о тех, которые устраивали для себя настоящие кирасы из железа или камешков, так как в этом случае работа вызывалась необходимостью защититься от воображаемых преследователей, и потому труд вполне вознаграждался полученными результатами.

9) В художественном творчестве сумасшедших, конечно, преобладают всевозможные нелепости как относительно колорита, так и самих фигур, но это особенно сказывается у некоторых маньяков вследствие неравномерной, преувеличенной ассоциации идей, не дающей места промежуточным оттенкам при воплощении задуманного художником образа. У безумных же встречаются перерывы в ассоциации идей, как это видно, например, из того, что один из них, желая изобразить брак в Кане, превосходно нарисовал всех апостолов, а вместо фигуры Христа - огромный букет цветов.

Паралитики обыкновенно не умеют справиться с размерами изображаемых предметов, вследствие чего куры выходят у них одинаковой величины с лошадьми, вишни - с дынями, или же, несмотря на всю тщательность отделки, рисунок выходит какой-то неаккуратный, точно картинки, нарисованные детьми. Один помешанный, воображавший себя вторым Верне, для изображения лошадей проводил только четыре черты, а другой рисовал все фигуры вверх ногами.

В тех случаях, когда умопомешательство сопровождается потерей памяти, так что больные и в разговорной речи забывают некоторые слова, в рисунках тоже замечается недостаток существенных частей его. Так, один сумасшедший отлично нарисовал сидящего генерала, но забыл нарисовать, на чем он сидит.

10) У некоторых, в особенности у мономаньяков, мы видим, наоборот, уже слишком большое изобилие мелочных подробностей, так что из желания точнее выразить идею рисунка они делают его совершенно непонятным. На одном пейзаже, например, помещенном в Турине между не принятыми на выставку картинами, на видневшемся вдали поле все былинки отчетливо отделялись одна от другой, или же в громадной картине штриховка была сделана такая же тонкая, как в маленьком рисунке карандашом.

Иногда, кроме изобилия подробностей, замечается еще полнейшее отсутствие перспективы, как, например, в рисунке, воспроизведенном здесь посредством ксилографии, где все отдельные части сделаны совершенно правильно, но, вследствие полнейшего отсутствия перспективы, в общем выходит какой-то сумбур. Можно подумать, что это рисовал настоящий художник, но учившийся в Китае или Древнем Египте.

Я знал троих подобных живописцев, из которых один был мономаньяком, отличавшийся еще тем, что для письма употреблял печатные буквы, и двое - помешанных. Кроме того, мне случалось видеть одного французского капитана-полупаралитика, рисовавшего фигуры угловатыми линиями, точно египетские профили. Вышеупомянутый мегаломаньяк, сшивший себе один только сапог, сделал раскрашенный барельеф, на котором фигуры своими непропорционально большими конечностями и крошечными лицами очень походили на священные картины XII столетия. Наконец, один больной вырезывал на трубках и вазах барельефы, совершенно сходные с теми, какие встречаются на древних орудиях из тесаного камня. Таким образом, эти примеры доказывают полную аналогию между психическим состоянием человека и внешними проявлениями его деятельности.

11) Некоторые из сумасшедших выказывают удивительный талант в подражании, в умении схватить внешний вид предмета, например, они совершенно точно срисовывают фасад больницы, головы животных, но такие, хотя весьма тщательные, рисунки бывают обыкновенно лишены изящества и напоминают младенческое состояние искусства. Мне случилось видеть, что подобные картины нередко выходят довольно удачными у идиотов и кретинов, которые, пожалуй, стоят в умственном отношении на одном уровне с первобытными людьми.

Многие постоянно воспроизводят один и тот же сюжет; так, у Фриджерио был душевнобольной, всегда рисовавший пчелу, которая отгрызает голову у муравья; другой, воображавший, что его расстреляли, чертил ружья, третий - арабески. Иногда это постоянство обусловливается прежними занятиями, например, у столяров и моряков и пр.

Последнее обстоятельство служит объяснением того факта, что душевнобольные и даже совершенно помешавшиеся достигают иногда значительной степени совершенства в своих рисунках вследствие постоянного повторения известного сюжета. Сумасшедший, вечно рисующий одни корабли, наконец становится артистом в их изображении. Впрочем, иногда эта способность, как и внезапное появление поэтического литературного таланта, вызванное потерей рассудка, - например, у Фарина - обусловливается энергией и напряженностью галлюцинации. Под влиянием их люди, никогда не бравшие кисти в руки, сразу делаются живописцами и даже художниками, как это случилось с Блэком (о котором рассказывает Бриер), именно благодаря тому, что давно умершие люди, ангелы и пр., представлялись ему живо и совершенно отчетливо. Той же способностью обладал поэт-маттоид Джон Клер; он уверял даже, что был очевидцем войн давно прошедшего времени и присутствовал при совершении казни над Карлом I.

Действительно, все эти события он воспроизводил на полотне поразительно правдиво, хотя не получил никакого образования и, следовательно, не мог заимствовать ничего из книг.

Впечатлительностью объясняется отчасти и страсть к копированию картин и списыванию стихов, замечаемая у тех из психически больных, от которых всего меньше можно было ожидать этого, - у безумных.

Тут, очевидно, играет большую роль тот факт, что с потерей рассудка фантазия приобретает полный простор и больной проникается сочувствием к произведениям той же фантазии, тогда как у нормальных люден здравый смысл, не допускающий их до иллюзии или галлюцинации, в известной степени подавляет в них эстетические и артистические наклонности. Хорошо копировать можно лишь то, что хорошо видишь.

Отсюда уже понятно, каким образом самое искусство может, в свою очередь, способствовать развитию душевных болезней и даже вызывать их. Вазари рассказывает о живописце Спинелли, что когда он после многих бесплодных попыток нарисовал наконец Люцифера во всем его безобразии, то последний явился ему во сне и укорял, зачем он изобразил его таким уродом. Этот образ потом в продолжение нескольких лет преследовал Спинелли и едва не довел его до самоубийства. Верга знал другого художника, который, долгое время упражняясь в рисовании змеевидных линий, стал видеть их перед собою днем и ночью, под конец даже превратившимися в настоящих змей. Это до такой степени мучило его, что он пытался утопиться.

Бывают случаи, что страсть к рисованию вызывается не фантазией, но простым автоматизмом, развивающимся с особенной силой именно тогда, когда всякие другие проявления психической деятельности начинают слабеть. Нечто подобное мы видим в детях, которые автоматически рисуют и пишут разные каракульки.

Что в известной степени тут имеет влияние атавизм, доказывается не только сходством этих рисунков с монгольскими, но также и страстью сумасшедших к музыке. Вопрос этот был весьма обстоятельно разработан известным алиенистом и знатоком музыки Винья в его сочинении "По поводу влияния музыки", изданном в Милане в 1878 году.

**Музыкальное искусство у сумасшедших.** Музыкальные дарования, подобно способности к живописи, даже еще в сильнейшей степени, чем эта последняя, слабеют у тех душевнобольных, которые до заболевания слишком страстно занимались музыкой. Адриани заметил, что музыканты, лечившиеся у него от умопомешательства, почти совершенно теряли свои музыкальные способности и если иногда занимались музыкой, то совершенно машинально, иные же, лишившись рассудка, постоянно повторяли одну и ту же пьесу или отдельные фразы из них. Винья говорит, что Доницетти, находясь в последнем периоде сумасшествия, оставался совершенно равнодушным, когда при нем играли его любимые мелодии. В последних произведениях этого композитора отразилось роковое влияние болезни. То же самое замечают музыкальные критики и в симфонии-увертюре к **"Мессинской невесте"**, написанной Шуманом во время припадков сумасшествия.

Но это нисколько не противоречит высказанному мною положению, что умопомешательство вызывает артистические способности в субъектах, не имевших их раньше, а, напротив, только доказывает, как это мы уже видели относительно живописцев, в какой ничтожной степени сохраняется у музыкантов прежняя любовь к искусству, злоупотребление которым, может быть, и сделалось причиною их сумасшествия.

Впрочем, Мазон Кокс, заметивший, что многие виртуозы вместе с потерей рассудка теряли и музыкальные способности, наблюдал также несколько случаев, когда под влиянием психоза эти способности усиливались. Несомненно, однако, что музыкальный талант появляется, иногда почти внезапно, всего чаще у меланхоликов, затем у маньяков и даже у безумных. Я помню одного больного, совершенно потерявшего дар слова, но постоянно игравшего а livre ouvert самые трудные пьесы, и одного очень даровитого математика, который страдал меланхолией: совершенно не зная ни музыки, ни контрапункта, он импровизировал на фортепиано арии, достойные великого композитора. Другой субъект, впавший в безумие вследствие мономании, в молодости учился музыке и во время болезни постоянно играл или импровизировал до самой смерти своей от паралича.

Тамбурини лечил одну женщину, сифилитичку, страдавшую мегаломанией; во время припадков возбуждения она садилась за фортепиано и пела прекрасные арии, но, вместо того чтобы аккомпанировать себе, импровизировала два различных мотива, не имевших никакого соотношения ни между собою, ни с арией, которую она пела при этом.

Один юноша, лечившийся у меня в клинике от миланской проказы, сочинял новые и прелестные песенки.

Раджи писал мне об одной лечившейся у него даме, страдавшей меланхолией, что во время припадка она играла нехотя и кое-как, но, по окончании его, проводила целые дни за роялем и с чисто артистическим увлечением исполняла труднейшие вещи. Тот же врач наблюдал необыкновенное развитие музыкальных способностей у другой больной, у которой было острое горделивое помешательство: она постоянно пела арии Беллини, хотя и детонировала при этом.

В музыкальном искусстве перевес тоже оказывается, по-видимому, на стороне мегаломаньяков и паралитиков, по той же самой причине, как и в живописи, а именно вследствие сильнейшего психического возбуждения. Так, с одним из паралитиков во все продолжение болезни бывали настоящие музыкальные пароксизмы, во время которых он подражал всевозможным инструментам и при исполнении тихих мест выказывал неописанное увлечение. Другая паралитичка, воображавшая себя французской императрицей, губами и прищелкиванием пальцев исполняла марши для своего войска и пела в такт этим звукам.

Еще один больной-паралитик, считавший себя генерал-адмиралом, тоже нередко пел какие-то монотонные мелодии. Оригинальный поэт и живописец мегаломаньяк М., писавший то прелестные, то нелепые стихотворения, приведенные нами раньше, тоже писал или, скорее, кропал какие-то музыкальные пьесы по новой, им самим изобретенной системе, ни для кого, впрочем, не понятной.

Маньяки всегда предпочитают быстрые темпы на высоких нотах, особенно при веселом настроении, и любят повторять припевы (Раджи). Впрочем, и вообще все больные, хотя бы ненадолго попадающие в дома умалишенных, обнаруживают большую склонность к пению, крикам и ко всякому выражению своих чувств посредством звуков, причем всегда заметен известный размер, ритм. Причина этого явления, точно так же как и обилия между сумасшедшими поэтов, будет нам вполне понятна, когда мы припомним мнение Спенсера и Ардиго, доказывающих, что закон ритма есть наиболее распространенная форма проявления энергии, присущей всему в природе, начиная от звезд, кристаллов и кончая животными организмами. Инстинктивно подчиняясь этому закону природы, человек стремится выразить его всеми способами и тем с большей напряженностью, чем слабее у него рассудок. Потому-то первобытные народы всегда до страсти любят музыку. Спенсер слышал от одного миссионера, что для обучения дикарей он поет им псалмы, и на другой день почти все они уже знают их на память.

Дикари даже и в разговорной форме употребляют нечто вроде монотонного пения, напоминающего наши речитативы, а самое слово **песня** выражало в древнее время и понятие о **поэзии**, откуда произошло название поэта - певец. Таинственные магические формулы и заклинания древних всегда имели размер песни, да и в настоящее время в деревнях разговорная речь обилием модуляции голоса напоминает простые музыкальные арии. Наконец, импровизаторы произносят свои стихи не иначе как нараспев и жестикулируют при этом всеми членами.

Спенсер прекрасно объясняет это тем, что пение придает особенную силу естественному выражению чувств и состоит в систематическом комбинировании голосовых средств, смотря по тому, вызываются ли они радостью или печалью. "Всякое умственное возбуждение, - говорит он, - переходит в мускульное, и между ними существует неразрывная связь. Ребенок прыгает и скачет при виде чего-нибудь блестящего. Взрослый начинает жестикулировать под влиянием ощущений или сильного волнения, и чем оно сильнее, тем больше раздражается мускульная система. Легкая боль вызывает стон, острая - крик: слабый - если страдание мимолетно, высокий или низкий - если оно продолжительно, а в случае нестерпимых страданий звук голоса повышается на квинту, на октаву и даже больше. В пении же душевное волнение также проявляется дрожанием мускульных связок, отчего происходит так называемое **тремоло**".

Весьма естественно поэтому, что в тех случаях, когда возбуждение особенно сильно и где нередко даже явление атавизма, как при сумасшествии, склонность к музыке оказывается преобладающим выражением духовной жизни человека.

Тот же самый факт служит в свою очередь объяснением, почему среди гениальных безумцев так много музыкальных знаменитостей, каковы, например, Моцарт, Латтре, Шуман, Бетховен, Доницетти, Перголези, Феничиа, Риччи, Рокки, Россо, Гендель, Дюссек, Гофман, Глюк и др. Кроме того, не следует забывать, что музыкальные композиции принадлежат к числу самых субъективных произведений человеческого гения, - они всего теснее связаны с аффектами и всего менее с внешними формами проявления мысли, вследствие чего для создания их необходимо вдохновение самое пламенное, жгучее, наиболее губительно действующее на организм.

Исследование характера артистических наклонностей у сумасшедших, может быть, принесет пользу не только для изучения их болезней, в которых еще столько темного, необъяснимого, но также и для самой эстетики или, по крайней мере, для эстетической критики, доказав ей, что злоупотребление символами, изобилие мелочных подробностей, хотя и совершенно верных с действительностью, цветистость слога, противоестественное преобладание одного какого-нибудь цвета (недостаток, свойственный многим нашим художникам), циничность сюжетов и слишком преувеличенная оригинальность принадлежат уже к патологическим явлениями в области искусства.

*Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. - М. 1995, с.86-102.*

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Н.В. ГОНЧАРЕНКО

### БЕЗУМИЕ ИЛИ СВЕРХРАЗУМ, ПОМЕШАТЕЛЬСТВО ИЛИ ОДЕРЖИМОСТЬ?

Мысль, что гениальность - это безумие, очень старая, ее высказывал еще Платон, считавший творчество - "бредом, даруемым нам богами". "В глубокой древности, - отмечал Луначарский, - художник или поэт был непременно патологическим типом". По мнению Френсиса Гальтона, гениальность - отклонение от нормы, как безумие, только в другую сторону. Больше всех приложил усилий для доказательства тезиса "гениальность - это дегенеративный психоз" итальянский невропатолог Ч. Ломброзо, написавший книгу "Гений и помешательство", в которой он на основе мастерски подобранных и тенденциозно истолкованных фактов о деятельности и поведении великих людей пытался доказать, что гениальность и невроз, в сущности, совпадают.

Француз Рибо назвал книгу Ломброзо "изобилующей подозрительными и явно ложными документами", но сам также высказал мысль, что "у большинства гениальных людей встречается столько странностей, эксцентричности и физических расстройств всякого рода, что патологическая теория имеет большую вероятность". По его мнению, "нет ни одной формы изобретения, которая не облекалась бы также и в форму душевной болезни" и что "между живым воображением и галлюцинацией есть различие только в степени".

Правда, Ломброзо не всех гениев считал безумцами. Он собрал массу фактов о подергивании рук, икр, плеча, лицевых мускулов у великих художников, ученых, политиков, о странностях их характеров, об отклоняющемся поведении, об аномалиях в строении черепа. "Седина и облысение, худоба тела, а также плохая мускульная и половая деятельность, свойственная всем помешанным, очень часто встречается и у великих мыслителей".

О гениальных людях, точно так же как и о сумасшедших, можно сказать, утверждал он, что они всю жизнь остаются одинокими, холодными, равнодушными к обязанностям семьянина и члена общества. Микеланджело постоянно твердил, что его искусство заменяет ему жену. И хотя "Гете, Гейне, Байрон, Челлини, Наполеон, Ньютон и не говорили этого, но своими поступками доказывали еще нечто худшее".

Главный вывод Ломброзо гласит: "Не подлежит никакому сомнению, что между помешанным во время припадка и гениальным человеком, обдумывающим и создающим свое произведение, существует полнейшее сходство". В качестве доказательства этого тезиса он приводит шестнадцать отличительных особенностей гениев безумцев. Чтобы проиллюстрировать абсурдность вывода Ломброзо и его аргументов, мы некоторые из них приведем, дабы читатель сам мог составить мнение об истинности этих доказательств и правомерности авторского метода.

Ломброзо считал, что для гениев характерно: отсутствие твердого характера (Руссо клеветал на себя и других, оставлял детей; Свифт, будучи духовным лицом, издевался над религией); они обнаруживают неестественное, слишком раннее проявление способностей (Тассо говорил в 6 месяцев; Ампер в 13 лет уже был хорошим математиком); почти у всех них были отклонения в половой сфере. Одни развратничали смолоду; другие никогда не приносили жертв Венере (Ньютон; Карл XII); им не была свойственна усидчивость, они постоянно путешествовали (Тассо; Челлини; По); они часто меняли род занятий (Руссо; Гофман; Гоголь; последний-де перепробовал все жанры литературы - это, пожалуй, самое удивительное доказательство); они были настоящими пионерами, оригинальность их доходила до абсурда; они обладали особенным - страстным, трепещущим, колоритным стилем; почти все мучились религиозными сомнениями; главные признаки ненормальности выражаются и в самом строении их устной и письменной речи, в нелогичности выводов, в противоречиях (Руссо любил деревню, жил преимущественно в городе, написал трактат о воспитании, а своих детей отдавал в приют); почти все душевнобольные гении придавали особое значение своим сновидениям; многие из них обладали большим черепом, но неправильной формы. Но самая существенная черта помешанных гениев - это чередование перемежающихся состояний экстаза (возбуждения) и упадка - у них это принимало патологический характер.

О противоречиях в поведении гениев, о том, что некоторые их поступки не являются безупречными с точки зрения нравственности или пресловутого здравого смысла, мы уже говорили. Но эти факты не дают никаких оснований считать, что они чем-то отличаются от других людей. Другое дело, что отклонение в поведении необычного человека становится известным "всему миру", а необычный поступок обычного человека - только его соседям или коллегам. Относительно других "странностей" гениев, якобы свидетельствующих об их ненормальности (высокое и раннее развитие способностей и т.п.), - это часто те преимущества, которые и отличают их от других людей, но не как душевнобольных, а именно как гениев.

Ломброзо зачисляет Канта в разряд безумцев только потому, что последний считал: настанет время, когда оплодотворение женщины будет происходить без участия мужчины. Увы, такое время уже настало, и мы можем констатировать только проницательность Канта, а не его безумие.

Ненаучный подход Ломброзо обнаруживает себя и при попытке поделить гениев на нормальных и безумцев - последних у него значительно больше. Он называет имена гениев, которые отличались сильным, но гармоничным развитием черепа, что доказывало силу их мыслительных способностей, сдерживаемых могучей волей. Любовь к истине и красоте ни в одном из них не заглушала любви к семье и отечеству. Они никогда не изменяли своим убеждениям и не делались ренегатами или не уклонялись от своей цели, не бросали раз начатого дела. Их отличала умеренность и цельность характера. К их числу итальянский психиатр относит Спинозу, Ф. Бэкона, Галилея, Данте, Вольтера, Колумба, Маккиавелли, Микеланджело, Кавура. Но ведь мало кто из них подходит под эту характеристику. Разве убежденный проповедник беспринципности Маккиавелли всегда руководствовался только интересами истины; разве Микеланджело, оставивший так много произведений non finito, никогда не бросал раз начатого; разве Вольтер не уклонялся от своей цели и не изменял своим убеждениям? А колебания между гвельфами и гибеллинами, между папами и императорами Данте, пришедшего к выводу, что единственно верный путь - образовать "партию из самого себя".

С другой стороны, многие из числа явных "гениев безумцев", примерами которых Ломброзо иллюстрирует свою книгу, вполне могут подойти под характеристику гениев без изъянов (в его понимании).

Свою несостоятельную концепцию родства гениальности и помешательства Ломброзо пытается доказать не только анализом, вернее, бесконечными примерами "ненормальных" поступков гениев, но и как бы с другого конца - разбором творчества обычных, но психически больных людей, у которых он пытается найти черты гениальности. Гениальность у помешанных Ломброзо объясняет тем, что под влиянием страсти, фанатической веры и т.д. сила и напряжение ума заметно возрастают - болезненная экзальтация увеличивает их в десятки раз. Ломброзо выражает надежду, что изучение творчества гениальных сумасшедших полезно не только для психиатрии, но и для художественной критики, ибо злоупотребление символами, цветистость слога, преобладание какого-нибудь одного цвета у художника, циничность сюжетов, слишком преувеличенная оригинальность "принадлежат уже к патологическим явлениям в области искусства".

В чем прав врач Ломброзо, так это в возражениях Гальтону, что гениальность может передаваться по наследству. По его мнению, наследственными бывают только некоторые формы помешательства. Посвятив сотни страниц в своей книге описанию "безумств" гениальных личностей, общности их поведения и поведения душевнобольных, Ломброзо в конце книги, как бы стараясь смягчить сказанное, оговаривается, что он не делает крайнего вывода: гений - это невроз, умопомешательство. Просто "между гениальными людьми встречаются помешанные и между сумасшедшими - гении". "Такое заключение было бы ошибочным, громадным заблуждением." Вывод этот никак не вяжется со всей книгой в целом (как не вспомнить украинскую пословицу "не умер Данила, так болячка задавила").

Читателя он старается подвести к другому мнению - и все его сторонники именно такой вывод и делали. Макс Нордау, например, считал, что не всякий безумец - гений, но всякий гений - безумец.

Литература по проблеме "гений и помешательство" у нас давно и заслуженно забыта, как не имеющая научной и познавательной ценности, но на Западе эти сюжеты продолжают достаточно активно обсуждаться на самых высших научных уровнях. Немаловажно и то, что среди сторонников рассматриваемых взглядов были такие люди, как Фрейд, работы которого когда-то дали новый мощный стимул к их разработке, и в какой-то мере А.В. Луначарский, который, правда, не разделял крайних выводов носителей этой точки зрения.

Французский профессор Г. Жоли в конце XIX века сетовал, что "число сочинений, посвященных помешательству и преступлению, очень велико и увеличивается с каждым днем. Напротив того, сочинения, посвященные исследованию гениальности, очень редки; причем следует еще прибавить, что большинство из них стремится почти всегда понизить свой предмет, стараясь выставить на вид пороки или слабости великих людей...".

Тема эта обсуждалась и у нас, особенно в 20-е годы. Так, П.И. Карпов писал, характеризуя людей, способных делать заключения по недостаточному количеству признаков, что они мыслят как гении. "Правда, не все циркулярные больные являются гениями, но все гении, по нашему мнению, суть циклотимики, мыслящие по шаблону, свойственному и больным циркулярным психозом. Гению присуща именно возможность заключения по недостаточному количеству признаков, и этот механизм мышления обогащает науку, искусство и технику новыми высокими ценностями, опережая жизнь на целые века".

Гений многим кажется необычным, да он и есть по-своему явление незаурядное, яркое, чем-то непостижимое в своей творческой мощи. Некоторые авторы справедливо указывают, что обыватель в своем воображении, концентрируя внимание только на странностях великих людей, стал отождествлять их с сумасбродными фантазерами, духовидцами и фанатиками. Потом нашлись ученые, пытавшиеся доказать, что это соответствует действительности. Маро де Тур считал, что "гений - это невроз", что "душевный склад гения и безумца одинаков". По пословице - крайности сходятся. И если Вейнингер, не бывший врачом, "впадение" гениев в состояние безумия объяснял ссылкой на такой слишком неопределенный момент, как непосильность бремени ("им стало слишком тяжело носить весь мир на своих плечах"), то фрейдисты пытались гениальность объяснить научно, указывая на сублимацию неудовлетворенных желаний, "Эдипов комплекс" и т.д., хотя научность некоторых их подходов очень сомнительна.

Так, Макс Граф считал, что "Летучий голландец" Вагнера - это поиск истинного материнского сердца и покоя - композитор якобы стремился, убегая в мальчишеские фантазии и материнские руки, найти покой. Людвиг Джекельс наполеоновские амбиции править миром объяснял выражением желания подчинить себя власти своей матери - Матери Земли. Алиса Скербер творчество Данте также объясняла только любовью к матери и Беатриче.

Психоаналитики школы Альфреда Адлера считали великие творческие достижения результатом действия механизма компенсации за действительные или мнимые недостатки. Так, по их мнению, Демосфен стал величайшим оратором, стремясь компенсировать недостатки своей речи. Бетховен стал непревзойденным композитором по причине глухоты, сосредоточивая внимание на слуховом опыте, непрестанно и интенсивно тренируясь. Говоря это, автор забыла, что Бетховен был гений и до глухоты и после того, как оглох. И хотя фактор компенсации, по мнению сторонников Адлера, не единственный, но важнейший.

Вопрос о близости, даже родстве невроза с гениальностью, о гении как безумце довольно активно обсуждается в современной западной психологии и искусствоведении. По мнению Ланге Эйхбаума, девять десятых всех гениев ненормальные; практически, говорит он, все гении - психопаты. Кретчер считал, что в гении не следует видеть идеальный образ гармоничного человека. Психопатическое вырождение - постоянно возвращающийся, существенный и необходимый компонент гения. Комбинации отличного здоровья с высшей гениальностью, о чем писал Ницше, не существует.

Хок, американский исследователь гениальности, полагает, что этим мнениям противостоят противоположные. Так, Жильберт Кларк в книге "Шелли и Байрон" пытался доказать, что физический недостаток Байрона, хотя и очень влиял на его чувствительную душу, был стимулом для компенсации и достижения высот совершенства. Вообще физический дефект или болезнь, по мнению некоторых психологов, часто могут становиться источником гениальности. "Это может показаться ошеломляющим, но мы все же должны признать факт, что многие люди стали гениями, получив болезнь".

Чтобы дать представление о том, как ставится и трактуется рассматриваемая проблема в современной американской психологии, сошлемся на работы Дж. Карлсона. По его мнению, риск психического заболевания в общей массе - 5%. У гениев он значительно выше. Следовательно, есть связь между творческим потенциалом и психозом - таков его вывод. Эту картину якобы дает исследование среди великих писателей, композиторов, художников. Вот слова Карлсона: "Из шести людей один является носителем гена шизофрении, и совершенно очевидно, что все носители не могут быть творчески одаренными в такой мере, чтобы менять мировой порядок. Некоторые из них просто хорошие мыслители, проявляющие оригинальность в более ограниченном масштабе. Но исторические факты свидетельствуют о том, что люди, способные к блистательному мышлению самого высокого уровня, подобно Ньютону и Эйнштейну, должны быть носителями гена шизофрении". Возможно, что у таких индивидуумов есть и другие важные гены, но они пока не распознаны.

Попытки очистить генофонд человечества и вывести "чистые линии" талантливых ученых автор осуждает, ибо это сделать невозможно. Предрасположенность к близорукости, шизофрении, алкоголизму - это цена, которую платит человечество за высокую одаренность отдельных людей, без которых невозможен прогресс.

Карлсон считает, что "дефектный" ген вызывает болезнь, но в то же время он может обладать благотворным действием. То же, а может и в большей мере, относится и к гену шизофрении. Но, в отличие от "гена алкоголизма", он распространен равномерно - 20% в популяции независимо от этнической принадлежности. Карлсон считает, что наличие гена шизофрении - один из стимулов высокой творческой одаренности, и приводит множество примеров наличия их у выдающихся людей и их родственников. По мнению Карлсона, этот ген был у Эйнштейна, а у его сына врачи констатировали шизофрению. Следовательно, хотя Эйнштейн был душевно здоровым человеком, но он был носителем такого гена, что, несомненно, влияло на умственный и душевный строй этого гения, хотя и не вызвало заболевания.

Американский психолог приводит целые списки гениев, страдавших душевными болезнями (Декарт, Паскаль, Ньютон, Фарадей, Дарвин; философы - Платон, Кант, Шопенгауэр, Эмерсон, Спенсер, Ницше, Джеймс и другие).

Другой американский психолог, Рескин, пытается найти связь между одаренностью и нарциссизмом. Особенности творческой личности: "Поглощенность собой, ориентация на самого себя, богатая внутренняя жизнь, первичные мыслительные процессы, импульсивность, независимость, самоутверждение, потребность в господстве и доминировании, готовность использовать других людей, отсутствие эмпатики, напористость и агрессивность, потребность в признании окружающими - якобы свойственны как творческой личности, так и личности с чертами нарциссизма".

Сторонники идеи "гений - это невроз" чаще всего ссылались на такие психические акты и состояния, как интуиция, способность великих людей угадывать отдаленные связи, предвидеть события (дар безумной мифической Кассандры) и особенно вдохновение. Превращая образное выражение Горация о вдохновении как "приятном безумии", Уланда - "сладостном безумии" и множество других поэтических характеристик этого состояния в научный тезис, они отождествляют безумца и поэта, композитора и помешанного. В этой связи вспоминаются также слова Л. Стерна: вдохновение и впечатлительность - единственное оружие гения.

Когда возбуждение (вдохновение) становится особенно сильным, то склонность к музыке оказывается преобладающим выражением духовной жизни человека. Это, по мнению Ломброзо, служит объяснением, почему среди гениальных безумцев так много музыкальных знаменитостей. К их числу он относил Глюка, Генделя, Моцарта, Шумана, Бетховена, Доницетти, Перголези и других.

Своеобразную трактовку вдохновению давал А.В. Луначарский. Он отмечал в нем различные стадии, подчеркивал опасность срыва, перехода в свою противоположность на высших уровнях напряжения. В предисловии к работе А.М. Евлахова "Конституциональные особенности психики Л.Н. Толстого" он писал, что вдохновение, представляющее собой способность мозга к высшим по своей интенсивности напряжениям, при дальнейшем повышении может уже привести к трансу, к срыву: "В результате мы будем иметь вихрь сознания, погасание этого сознания, судороги..." И еще: "Если же рядом с этой способностью высокого напряжения творчества в момент так называемого "вдохновения" средняя работа наблюдательности, ума, трудолюбия и т.д. оказывается сама по себе очень высокой, то мы будем иметь гениальную творческую работу или близкую к этому типу".

Ненормальные акты поведения, аморальные тенденции творчества великих художников Луначарский связывал прежде всего с социальными процессами, с характером эпох, сущностью классов. "Больные", отживающие классы порождают и больных выразителей (декаденты, дадаисты). "Здоровые классы и эпохи обходят их".

Тем не менее, по мнению Луначарского, психопат может оказаться несколько дефектным в своей реальной жизни, ибо его чрезвычайная возбудимость, неуравновешенность его натуры, циклы его повышенных и пониженных настроений могут создать из него довольно несносного в общежитии человека. "Но все эти свойства как раз делают из него хороший художественный инструмент... История литературы отмечает не только значительное множество психопатоидов в искусстве. Она отмечает также наличие подчас чрезвычайно крупных художников, страдавших той или другой более или менее тяжкой психической болезнью и часто кончавших свою жизнь катастрофой".

Но Луначарский не присоединился к выводам Евлахова о наличии патологических черт в психике Л. Толстого, как необоснованным и неудовлетворительным, а всю его книгу оценил как "полуфабрикат для марксистской мысли". Не оспаривая очевидный факт, что гений, его мозг, психика так же могут быть повреждены заболеванием, как и мозг любого человека, и, естественно, патологическим образом отражаться на его творчестве, Луначарский тем не менее выступал против попыток биологизировать литературоведение. В своем докладе "Социологические и биологические факторы в истории искусства" (1929), который, по его мнению, "во многом еще гипотетический", он подчеркивал, что хотя патологические моменты творчества нельзя игнорировать, но они не должны заслонять социальные моменты. Сам Луначарский связывал патологические моменты отдельных художников прежде всего с упадком и разложением социальной и культурной жизни определенных эпох.

Концепция о гениальности как неврозе уже давно потеряла ореол сенсационности. По существу, она опровергнута, но, как хорошо известно из истории культуры, многие старые поверья и предрассудки, нелепость которых давно доказана, продолжают жить в силу консервативности человеческого сознания, идеологических и других причин. Указанной концепции удается находить себе сторонников еще и потому, что многое в сложной человеческой психике еще не объяснено, все еще не существует непогрешимых критериев оценки поведения человека и его идей. И хотя с ходом времени наука все ставит на свое место, но, как правило, постфактум. Удивительные прозрения Роджера Бэкона (XIII век) в "Послании о тайных действиях искусства и природы и ничтожестве магии" о создании судов без гребцов, колесниц без лошади, о летательных аппаратах, которыми бы управлял человек, о подводных лодках для изучения дна моря и многих других вещах, которые были реализованы через несколько столетий, в его время вызывали лишь подозрения и сомнения в здравом уме их автора.

Поддерживали жизнь рассматриваемой концепции иногда и сами творцы, особенно художники. Так, Теннесси Уильямс считает, что лишь две категории людей "выпадают" из реальности и живут в своем собственном мире - художники и "ненормальные". Опровергалась указанная точка зрения и данными статистики, методами психологии и социологии. Хавлек Эллис на основе изучения гениев англичан, возражая Ломброзо, показал, что связь безумия с гениальностью наблюдается менее чем раз в двадцати случаях (из 1030 английских гениев 44 умерли от помешательства). Правда, его опровержение больше напоминает доказательство. По его мнению, если у одаренного человека отнять "демонический фермент беспокойства и психической напряженности", у него ничего не останется, кроме обычной одаренности. "Энциклопедия Британика" ссылается на исследования, которые показывают, что гении меньше склонны к умственным расстройствам, физической слабости, чем люди в целом. В какой-то мере об этом говорят данные Термана об одаренных группах детей. Последние были сильными, быстрыми и превосходили других доброжелательным характером и нервной стабильностью. Невротики среди них встречались редко. Данные, правда, касались детей из обеспеченных семейств.

Американский исследователь Хок также считает, что современные исследования не подтверждают мнение Ломброзо о том, что умственная болезнь может превратить неодаренного человека в одаренного.

В жизни гения душевные болезни не играют большей роли, чем в жизни других людей. Можно только указать на такое совпадение: у гениев и помешанных высокая степень возбудимости. Галлюцинации также могут в определенных условиях быть у вполне нормальных людей, испытывающих голод, жажду и т.п. Что касается ассоциаций, то они естественное явление в психической жизни каждого человека. Говорят, что Моцарт при виде апельсина вспомнил неаполитанскую песню, которую слышал пять лет назад, и на основе ее написал знаменитую кантату к опере "Дон Жуан". Кроме того, как правильно считал известный немецкий философ К. Ясперс, не все мыслительные процессы построены на ассоциациях, есть среди них и "свободновозникающие" формации.

Небезынтересным является мнение строгого ценителя статистики и количественных измерений Саймонтона. Он приводит данные В. Гертцеля и М. Гертцеля, которые считают, что 9% современных лидеров, включая и деятелей науки и искусства, страдали серьезными психическими болезнями, 2% покончили жизнь самоубийством и 3% делали попытки покончить с собой. Эти болезни больше свойственны творческим личностям, чем лидерам, среди первых - больше деятелей искусства. Якобы 25% выдающихся поэтов имели психические отклонения.

По мнению самого Саймонтона, последние исследования показывают, что среди гениев число психически больных не больше, чем среди остальной массы населения, и составляет 10%. Он считал также, что психические отклонения не способствуют творчеству, они, скорее, его последствия, результат неприятия деятельности и идей выдающихся личностей.

Для полноты сюжета "гений-безумец" приведем еще пример английского ученого Зимана, который в 1974 году попытался обосновать "близость" или "сходство" гения и маньяка средствами математики на основе использования так называемой теории катастроф. Если охарактеризовать творческую личность ученого тремя параметрами - техникой, увлеченностью и достижениями, то естественно предположить между ними зависимость. Так, если увлеченность невелика, то и достижения незначительны и растут они, как и техника, медленно. В случае же большой увлеченности возникают качественно новые явления - рост достижений и рост техники может происходить скачками. Это может привести в сферу наивысших достижений, именуемую областью гениев.

Но если рост увлеченности не подкрепляется соответствующим ростом техники, то это неизбежно приводит к катастрофе, следствием которой является скачкообразное падение достижений, и тут мы уже попадаем в другую сферу - область маньяков.

Обо всем этом более подробно можно прочитать в статье В.И. Арнольда "Теория катастроф" в журнале "Наука и жизнь" (1989, No 10, с. 12-19). Здесь же приводится математическая модель, иллюстрирующая три параметра творческой личности.

Скачки из состояния "гений" в состояние "маньяк" и обратно возникают на разных траекториях (это иллюстрируется математической моделью, приведенной в указанной статье), а это говорит о том, что при достаточно сильной увлеченности гений и маньяк могут обладать ее одинаковой мерой и одинаковой техникой. Различие между ними будет заключаться лишь в достижениях.

Нам известно, насколько серьезное значение придавал Зиман своей математической модели творческой личности. Несомненно, что между достаточно большой увлеченностью, такой же техникой и высокими достижениями существует очевидная зависимость. Однако эта модель не объясняет самого существенного (с точки зрения различия в достижениях гения и маньяка) - почему при относительно одинаковых уровнях увлеченности и техники в одних случаях происходит скачок вверх (у гения), а в других - вниз (у маньяка). Вероятно, это можно объяснить только при помощи четвертого измерения, которое в данном случае может быть приложимо только к гению - ясное видение замысла и такое слияние увлеченности и техники в методе достижения цели, которое доступно лишь аналитическому, творческому мышлению.

Слово "безумие" часто употребляют без привнесения в него медицинского смысла о психической болезни - в таком значении его употребляют, говоря, например, о "безумных идеях". "Безумству храбрых поем мы славу", - писал М. Горький. Этим сильным термином иногда подчеркивают исключительность идеи, ее грандиозность, ни с чем не сравнимую и не имеющую аналога необычность замысла. Это достижение невероятного, сотворение немыслимого, допущение недопустимого, реализация казавшегося ранее невыполнимым. Вот один пример, взятый у Герцена, который может это прояснить. "Великолепнее нелепости, как Венеция, нет. Построить город там, где город построить нельзя, само по себе безумие; но построить так один из изящнейших, грандиознейших городов - гениальное безумие".

Лабиринты движения гениальной мысли еще никем не разгаданы. Мы ведь знаем лишь ее внешние, готовые результаты. Но как к ним приходят, нам об этом судить так же трудно, как по видимому перископу подводной лодки - о конструкции самой лодки. Писатель В. Набоков говорит, что сама отдаленность галактических туманностей и звезд уже есть род безумия. Эти слова можно применить и к мысли гения. Ее безумие в ее недоступности для здравого смысла, в безумной смелости проблем и непостижимой изобретательности их решений.

Но, к сожалению, не в этом смысле употребляют некоторые врачи и психологи этот термин применительно к гениям. И хотя, в отличие от обывателя, они не смешивают "безумие" и просто дурость, глупость, блажь и т.д., для них все же нет сомнения, что гениальность - род невроза, психического заболевания, патологическое отклонение от нормы. Д. Гранин сказал о корифеях науки: "Все они воспринимали мир чуть сдвинуто, иначе, чем обычные люди". Мысль верная, и ее можно отнести также и к великим художникам.

Эта "сдвинутость", "смещение", необычность их точки зрения не искажает мир, не искривляет его связи, а дает им возможность посмотреть на него с того места и не так, как все, а "со своей колокольни", иначе, по-другому. И, передав это свое видение мира другим людям, выразив свое переживание открывшихся им, невидимых другими сторон, срезов, граней, ракурсов, они обогащают общечеловеческий опыт научный и художественный, расширяют границы человеческого восприятия действительности в количественном и качественном смысле. Можно назвать такое вполне трезвое, нормальное, логически оправданное и естественное действие корифеев науки и искусства суперинтеллектуальностью, или, по-русски, сверхразумностью, но не сумасшествием, не помешательством.

Гении часто поражают наше воображение непостижимо высоким уровнем творчества, исключительными, кажущимися сверхчеловеческими способностями - в запоминании данных, в решении математических задач, в мгновенном улавливании связей между явлениями, невидимых для других. Но многие из этих способностей свойственны не только выдающимся ученым и художникам. Ими обладают и другие люди, что свидетельствует о безграничных возможностях человеческого интеллекта.

В середине 70-х годов в Вашингтоне был создан астронавтом Э. Митчеллом Институт по проблемам интеллекта, изучающий скрытые возможности нашего "Я", новые рубежи в исследовании исключительных способностей человека. В одной из статей об этом институте приводились примеры: Шакунтала Деви за 28 секунд перемножила два 13-значных числа; Виллен Клейн из Голландии за неполные 3 минуты извлек корень 13-й степени из числа, содержавшего 500 цифр. Таких людей называют "гениями молниеносного счета", хотя остальные их задатки могут быть слабо развитыми. Не удивительно, что такие люди, как Карл Гаусс, Андрэ Ампер, обладавшие аналогичными способностями, получив образование и развив свой интеллект, стали великими математиками. Некоторые люди овладевали двадцатью и больше иностранными языками, держали в своей памяти и могли в любое время воспроизвести целые поэмы, десятки страниц научного текста и т.п.

Данные природой или развитые путем упорных и длительных упражнений способности гения не уводят его в сферу тайн и мистики, не погружают во мрак помешательства, а только ярче и колоритнее иллюстрируют безграничные возможности человеческого разума.

Часто гении не только делают то, чего никто не делает, но и не делают того, что делают все. А это ставит их в ряды тех, кому, используя выражение американского социолога Мертона, свойственно "отклоняющееся поведение", а то и не вполне нормальное. Это, вероятно, и имел в виду Горький, говоря Ленину: "...и потом мы все, художники, немного невменяемые люди". На что Ленин заметил: "Нелегко спорить против этого". Потому деятельность гения не всегда вписывается в существующие законы творчества, в рамки обыденных представлений об образе жизни, о нормальных отношениях между людьми, и его поступки часто получают превратное истолкование.

За невроз выдавались такие качества гениальной личности, как творческая одержимость, фанатическая преданность делу, рассеянность, односторонность, самозабвение, нестандартность поведения вообще (Жорж Санд носила мужские брюки, что в ее время было шокингом). Возрастной склероз - естественное ослабление умственных способностей в глубокой старости, свойственное каждому человеку, гению обычно не прощалось, но, что еще хуже, это состояние старческого склероза становилось предлогом для ретроспективной оценки его творчества и его личности.

Да, многие великие люди были одержимы до фанатизма. Эту бросающуюся в глаза прежде всего обычному сознанию черту часто принимали за признак гениальности. Были случаи, когда гении сходили с ума, но отсюда нельзя делать вывод, что от гениальности до безумия - один шаг. Это рвалась до предела натянутая струна творчества, когда нервное напряжение, достигавшее последних границ, затмевало рассудок и давало волю ранее контролируемым чувствам.

Одержимость не вид психического расстройства, а состояние полного поглощения сознания ученого или художника идеей, замыслом, планом созреваемой или уже созревшей работы, требующей реального воплощения в словах, образах, формулах, чертежах. Естественно, что это состояние не всем знакомо, и те, кто его не испытал, могут его и не понимать и осуждать. Англичане говорят о некоторых людях: они не настолько умны, чтобы обезуметь.

Особенность высокого творческого напряжения в том, что все в жизни субъекта творчества подчиняется этому состоянию: режим, поведение, образ жизни в целом. Каждый участок мозга, каждая клетка оккупирована мыслями, изгнать их волевыми усилиями не удается, пока они не уйдут сами в книгу, в лекции, в научные доклады. Процесс размышлений, кажется, длится всегда, состояние между сном и бодрствованием начинает стираться. Сам носитель идеи не всегда скажет, в каком из состояний он находился. Погрузившись в мысли, творец не реагирует на все внешние сигналы адекватно и своевременно, то есть как все люди, поэтому в глазах последних он выглядит несколько странно и даже смешно. У него хорошее зрение, но он может не замечать многое, нормальный слух, но он плохо слышит. Он рассеян и после трапезы, все еще объятый мыслями, в мусоропровод вместе с апельсиновыми корками выбрасывает и нож.

Физик Кавендиш, основатель знаменитой лаборатории, был нелюдим, избегал общества, не говорил с женщинами, с обслугой общался при помощи звонка, входил и выходил из дома через отдельный ход. Такая степень вовлеченности, разумеется, свойственна не всем великим ученым и художникам.

Некоторые хотя и ослабляли внимание к каким-то сторонам своего бытия, концентрируя силы на самом важном для них в данное время вопросе, мало изменяли свой образ жизни. Конечно, и они что-то оставляли, уходили от чего-то. От чего-то - да, но не от всего. Люди этого склада даже в дни самых интенсивных размышлений не забывают играть в шахматы, теннис, ходить в театр, то есть полностью отключаться от главных занятий. Но другим это или не удается, или они забывают это сделать.

Гении вполне нормальные люди со здоровой психикой. Ненормальным у них часто бывает образ жизни, некоторые поступки, трудно объяснимые с точки зрения обычных представлений, и, конечно, их "безумные идеи" или замыслы, обгоняющие век, пугающие размахом, новизной и непохожестью на до сих пор существовавшее. Поль де Крюи пишет о Пастере, что он "проделывал самые дикие и сумасшедшие опыты - опыты, какие могут прийти в голову только помешанному человеку, но в случае удачи превращают помешанного в гения".

Безумной могла показаться и их необычайная смелость в ниспровержении веками освящавшихся догм и авторитетов. Это выступление против кумиров иногда угрожало смертью. Людям, смиренно стоящим на коленях перед идолами, такое неповиновение казалось ненормальным.

Но если задаться целью проанализировать то, что гений сделал, как он поступил, взвесить его суждения, сопоставив их с фактами, особенно по истечении определенного отрезка времени, иногда уже после его смерти, то оказывается, что именно он поступал наиболее нормально и логично и мыслил вполне здраво, только с опережением, и его поведение будет выглядеть соответствующим требованиям социальной ситуации и духу времени больше, чем поведение других. Что же касается тех гениев, которые истязали себя сизифовым трудом, воздержанием даже от самых необходимых благ и радостей жизни, то это также обычная плата или за сознательно взятые на себя обязательства сделать задуманное, выполнить колоссальный объем работы, или единственный, а значит, также вполне нормальный путь достичь тех целей, которые были поставлены не только лично ими, но и объективным ходом развития науки или искусства. Бальзак поставил перед собой сверхчеловеческую задачу, то есть "ненормальную" с точки зрения здравого смысла. Однако в ней не было ничего неестественного ни с точки зрения особенностей и мощи его таланта, огромной трудоспособности, ни с точки зрения накопленного во французской литературе того времени опыта и складывавшихся объективных возможностей дать широчайшую панораму общественной жизни в первые десятилетия после Великой французской революции. Условия, потребности и возможности их реализации, идейные, эстетические и т.д., уже созрели для реализации такого замысла. Нужен был только великий художник, колоссального таланта, огромного трудолюбия и сильной воли, чтобы сделать это. История нашла его. Жизнь его оборвалась раньше, чем он успел исполнить исторический запрос времени. Непосильный труд ускорил его смерть. Но это уже трагедия Бальзака-человека. Как творец он был, несомненно, способен завершить поставленную им великую цель.

Безумной казалась многим в свое время затея Шлимана - найти Трою. Сегодня она нам кажется вполне нормальной и мы отмечаем его неуемную энергию и настойчивость как естественные качества трезвого и предприимчивого человека больших знаний и сильной веры.

Предельное нервное напряжение гения часто было источником пережитых им стрессовых ситуаций. Гений не знает ни безопасности людей толпы, прикрывающих друг друга, ни разлитого в ней равнодушия к другим: он далеко выдвинут вперед, он центр внимания всех, от него ждут необычного. В этой ситуации трудно всегда пребывать в состоянии спокойствия. Если добавить к этому и то напряжение умственных и физических сил, которого требует решение его зачастую сверхсложных задач, успехи и разочарования, то можно представить степень накала его нервной системы.

Зарубежная пресса часто помещает таблицы со списком профессий, показывающие частоту возникновения стрессов в зависимости от рода деятельности. В одной из них, которая была помещена в лондонской "Санди таймс", указаны такие профессии умственного труда, как журналист, актер, кинорежиссер, учитель, идущие сразу же после "самых опасных" - шахтера, полисмена, летчика. Деятельность выдающихся ученых и художников сродни указанным вначале профессиям, а иногда и совпадает с ними, только значительно более чревата стрессами ввиду особой интенсивности и ответственности. Академик Д. Беляев объясняет быструю эволюцию ряда качеств обезьяны, которые ускорили ее превращение в человека, именно стрессовыми ситуациями. Логично сделать допущение, что какую-то роль эти стрессовые ситуации сыграли и в формировании гения, в перерастании таланта в гения. Но это только гипотеза. Фактом же остается то, что высокая чувствительность и возбудимость гения, его более острый интерес к проблемам с большей вероятностью, чем спокойного человека, если и не всегда бросает его в стрессовую ситуацию, то, во всяком случае, несет в себе и заряд положительный для творчества в целом.

В минуты "затмения" духа художник или ученый может продолжать творить (хотя и не всегда). Однако нечестно и недопустимо отождествлять сделанное в этот период со всем его творчеством, тем более объяснять все новое и самое выдающееся в его творчестве экстраполяцией болезни в прошлое.

Все сказанное не означает, что среди гениев не было людей, страдавших психическими расстройствами - типа невроза, шизофрении и т.д. Были, как и среди всех людей, всех профессий. Иногда это было явлением наследственным, иногда - результатом болезни, как у Мопассана или Ван Гога. Но из посылки, что некоторые гениальные люди страдали психическими расстройствами, никак нельзя вывести, не нарушая правила логики и просто требования серьезного отношения к фактам, заключение, что все гении - помешанные.

Интересные соображения об этом высказал В. Розанов, анализируя творчество Гоголя. По его мнению, некоторые формы гениальности, или "приступы" гениальности, если и сродни безумию, то безумию не в логическом смысле, не в смысле умения связывать мысли, а безумию "в смысле смятения всех чувств, необыкновенного внутреннего волнения, "пожара" души, "революции" в душе". Здесь безумствует не мысль, а воля, сердце, совесть, "грех" в нас, "святость в нас". Поэтому Гоголь ощущает, видит и знает много вещей, весьма странных с точки зрения аптекарского магазина и департамента железнодорожных дел, "но не очень уж странных для ясновидящих Платона, Паскаля, для каких-нибудь мудрецов Индии или сектантов Ирана".

Сумасшедшим или полусумасшедшим объявляли Сальвадора Дали. Он никогда не протестовал против этого, более того, нередко сам подливал масло в огонь, пообещав, например, одному американскому музею за 150 тысяч долларов сфотографировать бога. Дали неоднократно заявлял, что мудрость жизни в том, чтобы казаться глупым, и что ему нравится разыгрывать шута. Это помогает ему обнажить человеческую глупость и служит неплохой рекламой творчеству, то есть довольно прибыльно. В серьезной же беседе Дали утверждал, что разговоры о его безумии - мифотворчество прессы: "От сумасшедшего меня отличает лишь то, что я совершенно нормален".

Итак, из всего написанного и сказанного на протяжении длительного времени о ненормальности разума и душевного склада гениальных личностей подавляющая масса информации является мифами, побасенками праздного воображения, рассчитанного на сенсацию. Не вызывают сомнения лишь факты, что некоторые гении, как и некоторые другие смертные, страдали душевными расстройствами. Данные о том, больше сумасшедших среди гениев или меньше, чем среди обычных людей, противоречивы. Все остальное только свидетельство необычности, яркости характера, огромной творческой мощи интеллекта, динамизма души гения, интенсивности его жизни, его чрезвычайной впечатлительности и обостренной восприимчивости. Возможные чудачества, экстравагантность, нелады с общепринятым в его образе жизни и поведении если и есть, то они легко объяснимы характером деятельности, предельной интенсивностью труда, особенностями установленного ими режима, привычками и т.д. Гениальность не болезнь, гений не безумец, ему свойственно здоровое безумие. Так называемые "безумные идеи" рождаются в умнейших головах, а хаос, вносимый ими в привычное течение мысли, - "созидательный хаос".

*Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке. - М., 1991, с.351-369.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor17.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor19.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Ц.П. КОРОЛЕНКО, Г.В. ФРОЛОВА

### СПАСИТЕЛЬНАЯ СПОСОБНОСТЬ — ВООБРАЗИТЬ

Можно выделить несколько видов воображения, среди которых основные - **пассивное** и **активное**. Пассивное в свою очередь делится на **произвольное** (мечтательность, грезы) и **непроизвольное** (гипнотическое состояние, сновидовая фантазия). **Активное** воображение включает в себя артистическое, творческое, критическое, воссоздающее и антиципирующее... Близко к этим видам воображения находится **эмпатия** - способность понимать другого человека, проникаться его мыслями и чувствами, сострадать, сорадоваться, сопереживать...

**Активное воображение** всегда направлено на решение творческой или личностной задачи. Человек оперирует фрагментами, единицами конкретной информации в определенной области, их перемещением в различных комбинациях относительно друг друга. Стимуляция этого процесса создает объективные возможности для возникновения оригинальных новых связей между зафиксированными в памяти человека и общества условиями. В активном воображении мало мечтательности и "беспочвенной" фантазии. Активное воображение направлено в будущее и оперирует временем как вполне определенной категорией (т.е. человек не теряет чувства реальности, не ставит себя вне временных связей и обстоятельств). Активное воображение направлено больше вовне, человек занят в основном средой, обществом, деятельностью и меньше внутренними субъективными проблемами. Активное воображение, наконец, и пробуждается задачей и ею направляется, оно определяется волевыми усилиями и поддается волевому контролю.

**Воссоздающее воображение** - один из видов активного воображения, при котором происходит конструирование новых образов, представлений у людей в соответствии с воспринятой извне стимуляцией в виде словесных сообщений, схем, условных изображений, знаков и т.д. Этот вид воображения широко используется в различных видах человеческой практики. Обычный строй применения воссоздающего воображения таков: кто-то рассказывает, как найти нужный дом в незнакомом районе города и подробно описывает сложный путь следования. При восприятии слов возникают образы, их системы, соответствующие описанию улицы, знаки, ориентиры. С большей или меньшей точностью представляется внешний вид описываемых мест.

Степень соответствия возникших образов действительности будет зависеть от точности и образности описания, а также от яркости и богатства воссоздающего воображения слушателя.

Более сложные виды воссоздающего воображения, такие как воображение чертежей, географических карт, нотных записей, восприятие литературных произведений, требуют специальной подготовки, знаний и навыков.

Несмотря на то, что продуктами воссоздающего воображения являются совершенно новые, ранее не воспринимаемые человеком образы, этот вид воображения основан на прежнем опыте. К.Д. Ушинский рассматривал воображение как новую комбинацию былых впечатлений и прошлого опыта, считая, что воссоздающее воображение является продуктом воздействия на мозг человека материального мира. Главным образом воссоздающее воображение - это процесс, в ходе которого происходит рекомбинация, реконструкция прежних восприятий в новой их комбинации. Советский психолог Е.И. Игнатьев подчеркивает, что образы воссоздающего воображения являются одной из форм отражения объективной деятельности, через которые человек познает природу материальных вещей и явлений, в данный момент не воздействующих на его органы чувств.

Проведенные по специальной методике исследования, заключающиеся в предъявлении испытуемым незаконченных рисунков, показали, что в обстановке информационного дефицита достаточно характерна актуализация конкретных, связанных с опытом ассоциаций.

Субъективно испытуемые отмечали легкость заданий, проявляли большой интерес к их выполнению. Сравнение результатов исследований с таковыми же, но проведенными в обстановке частичной сенсорной депривации, показало удлинение промежутка между предложением задачи и ее выполнением. Это нельзя было объяснить знакомством испытуемых с заданием; содержание рисунков было другим при первом и втором исследовании, хотя по степени сложности они были равноценными. Одной из характерных особенностей воссоздающего воображения у большинства исследованных в условиях частичной сенсорной депривацни лиц являлись, с одной стороны, легкие образования субъективных образов объективного содержания, с другой - обострение воспоминаний, усиление ассоциаций воспринимаемого текста с различными эпизодами своего личного опыта.

Советским психологом О.И. Никифоровой отмечено, что воссоздающее воображение у различных людей развито не в одинаковой степени (различие в обучении, жизненном опыте, индивидуальных особенностях). Ею выделено четыре типа **литературного воссоздающего воображения**.

**Первый** - наиболее слабое воображение. При чтении описания пейзажа у таких испытуемых совсем не пробуждалась деятельность воображения, у них не возникли наглядные представления о пейзаже, они могли пересказать содержание прочитанного только в общей форме.

**Второй**. У испытуемых могут возникать представления, но они в той или иной мере не соответствуют тексту. Сложный процесс воссоздания художественного образа подменяется процессом конкретизации их личного, индивидуального воспоминания, более или менее сходного с образом описания.

**Третий**. В этих случаях отмечалось прежде всего стремление точнее представить себе образ пейзажа по его описанию. Лицам данного типа приходилось детально анализировать текст. При чтении у них возникали несоответствующие тексту воспоминания, но в отличие от испытуемых второй группы они всегда проверяли эти воспоминания на основе анализа текста и старались путем сознательной переделки воссоздать образы такими, какими их изобразил писатель. Основное качество испытуемых этого типа то, что они четко определяли различия между образом литературного описания пейзажа и своими воспоминаниями. Испытуемые могли воссоздать в воображении образ пейзажа по его описанию даже в случае, если они ранее никогда не видели в жизни такого или сходного пейзажа.

**Четвертый**. Полное приспособление воображения к своеобразию художественных описаний и полное подчинение образных процессов глубокому и точному анализу текста. У таких читателей, - как пишет О.И. Никифорова: "сразу вместе, по ходу чтения, возникают представления, соответствующие образу пейзажа, созданному писателем. Никаких заметных операций воображения, никаких переделок представления у них не наблюдалось". Образы возникли сами собой по мере чтения текста. Эти испытуемые просто "видели" образы. Особенности данного типа в том, что образы возникали сразу без опосредованного воспоминания прошлых впечатлений.

Но образное воссоздание зависит не только от способностей к воссоздающему воображению, от уровня знаний, но и от стилистических особенностей описания.

Как показали исследования, человеку легче воссоздать образ при синтетическом описании, и сам образ будет более правильным.

В наших прямых наблюдениях мы заметили тот факт, что у некоторых людей, знающих какой-либо иностранный язык настолько, что они могли свободно читать на нем художественную литературу, но не настолько, чтобы мыслить, оперировать понятиями, абстракциями, при чтении художественных произведений на этом языке образы воссоздающего воображения бывали настолько яркими и непроизвольными, что порою возникает впечатление "как будто прокручивается фильм". При чтении художественной литературы на родном языке подобного явления не замечалось. Однако в обстановке сенсорной депривации такая же яркость образов присуща при чтении литературы на родном языке.

**Антиципирующее воображение** лежит в основе очень важной и необходимой способности человека - предвосхищать будущие события, предвидеть результаты своих действий и т.д. Этимологически слово "предвидеть" тесно связано и происходит из одного корня со словом "видеть", что показывает важное значение осознания ситуации и перенесения определенных элементов ее в будущее на основе знания или предугадывания логики развития событий.

Антиципирующее воображение внутренне связано со структурой любой человеческой деятельности. Более примитивные и простые формы этого вида воображения есть у животных. Корни антиципирующего воображения уходят в сферу жизненно важных приспособительных механизмов мозга, в основе которых лежит принцип опережающего отражения действительности, то есть приспособление к будущим, еще не наступившим событиям. Не будь этих механизмов, ни одно живое существо не могло бы просуществовать и минуты. Это - универсальное явление жизни, которое во многом определило все формы приспособительного поведения живой материи. Высшим проявлением этого принципа и является деятельность антиципирующего воображения в его конкретных человеческих формах: мечты, предвосхищение событии, предвидение последствий своих действий и т.д.

Как и остальные виды воображения, антиципирующее черпает "строительные" материалы из запасов памяти, из знаний прошлого и настоящего, из понимания логики развития определенных событий. Благодаря антиципирующему воображению, человек организует свою деятельность, исходя не только из своего личного опыта, но используя опыт других людей и всего человечества.

В новой и неизвестной ситуации человек не может не прибегать к методу проб и ошибок. Антиципирующее воображение помогает мысленно проделать ряд действий, исследовать предполагаемые варианты поведения, возможные последствия, на основе которых человек может тормозить и откладывать одни и активизировать другие действия. Человеку не нужно прыгать с двадцатого этажа, чтобы узнать, как опасно такое падение. Наоборот, представление собственного падения с высоты и связанный с ним страх (что является, кстати, очень частым мотивом сновидений), а также воображаемая картина возможных последствий - повреждения, увечья, переломы, смерть и т.д. - удерживают многих людей от соблазна залазить на деревья и крыши, и обусловливают, казалось бы, ничем не обоснованный страх высоты.

Таким образом, благодаря этой способности, человек может "мысленным взором" увидеть, что произойдет с ним, с другими людьми или окружающими вещами в будущем. Ф. Лерш назвал это прометеевской (глядящей вперед) функцией воображения, которая зависит от величины жизненной перспективы: чем моложе человек, тем больше и ярче представлена ориентация его воображения вперед. У пожилых и старых людей воображение больше ориентировано на события прошлого.

Эту ситуацию, возникающую в воображении, можно обозначить как ситуацию "как будто". Принимая определенную социальную или личностную роль в такой ситуации, человек проверяет достоверность своих знаний о себе, а также о своей "экологии", то есть о непосредственно окружающей среде и окружающих людях. Выдвинутые гипотезы проверяются в практической деятельности. Некоторые из них отбрасываются как неадекватные и несоответствующие действительности, другие, подтвержденные опытом, признаются как правильные, и на примере их строятся новые.

Успех прогнозирования, соответствие предполагаемых результатов действительным будет зависеть от того, насколько материал антиципирующего воображения объективен и соответствует действительности. Степень правдоподобия предположения будет зависеть от того, насколько в гипотезе учитываются известные факторы и законы природы и человеческого общества, а также противоречит ли данная гипотеза установленным законам.

"Тени, отбрасываемые будущим", как называют психологи представления о грядущих событиях, ожидания предстоящего, являются психологической реальностью и могут служить причиной изменения внутреннего состояния человека, возникновения скрытой готовности к реализации латентных импульсов. Антиципация будущего возможна благодаря именно скрытой реакции ожидания, установочной реакции, возникающей на основе действия воображения. Образы антиципирующего воображения, связанные с представлениями о будущем, настраивают организм на определенные действия, когда, казалось бы, нет еще повода для таких мер. В результате человек в опасной ситуации оказывается более подготовленным к встрече с "непредвиденными" обстоятельствами. Этот аспект антиципирующего воображения особенно успешно разрабатывается в инженерной психологии, психологии труда, в исследованиях поведения операторов в аварийных ситуациях, где исход зависит от умения предвидеть тенденцию назревающих событий и предотвратить их.

Оценивая в целом особенности активного воображения в экстремальных условиях, связанных с частичной сенсорной депривацией, можно было прийти к выводу об определенной активации этой психологической функции. Активация воображения в состоянии сенсорного голода является, очевидно, одним из компенсаторных механизмов, способствующих адаптации к новым необычным условиям.

Усиление функции активного воображения может оказаться особенно полезным для человека, занимающегося поисками решения научной задачи, разработкой новых подходов, переосмысливанием полученных ранее данных, анализом теоретических построений и гипотез.

**Творческое воображение** - это такой вид воображения, в ходе которого человек самостоятельно создает новые образы и идеи, представляющие ценность для других людей или для общества в целом и которые воплощаются ("кристаллизуются") в конкретные оригинальные продукты деятельности. Творческое воображение является необходимым компонентом и основой всех видов творческой деятельности человека. В зависимости от предмета, на который направлено воображение, различают научное, художественное, технологическое воображение. Примером творческого воображения в науке, например, являются своеобразные образы-понятия, в которых в наглядной форме проступает определенное понятие. В химии - это формула вещества, то есть специфический образ в виде рисунка дает полную характеристику данного вещества, указывает порядок связи атомов в молекуле и структуру их расположения в пространстве. В физике - это наглядная модель строения атома, в биологии - модель, образ молекулы белка и т.д.

Образы творческого воображения создаются посредством различных приемов, интеллектуальных операций. В структуре творческого воображения различают два типа таких интеллектуальных операций. Первый - операции, посредством которых формируются идеальные образы, и второй - операции, на основе которых перерабатывается готовая продукция.

Одним из первых психологов, изучавших эти процессы, был Т. Рибо. В своей книге "Творческое воображение" он выделил две основные операции: диссоциацию и ассоциацию. Диссоциация - отрицательная и подготовительная операция, в ходе которой раздробляется чувственно данный опыт. В результате такой предварительной обработки опыта элементы его способны входить в новое сочетание.

Диссоциация - самопроизвольная операция, она проявляется уже в восприятии. Как пишет Т. Рибо, на одну и ту же лошадь художник, спортсмен, торговец и равнодушный зритель смотрят по-разному: "качество, занимающее одного, не замечается другим". Таким образом, вычленяются отдельные единицы из целостной, образной структуры. Образ "подвергается непрестанной метаморфозе и обработке по части устранения одного, прибавления другого, разложения на части и утраты частей". Без предварительной диссоциации творческое воображение немыслимо. Диссоциация - первый этап творческого воображения, этап подготовки материала. Невозможность диссоциации - существенное препятствие для творческого воображения.

Ассоциация - создание целостного образа из элементов вычлененных единиц образов. Ассоциация дает начало новым сочетаниям, новым образам. Кроме того, существуют и другие интеллектуальные операции, например способность мыслить по аналогии с частным и чисто случайным сходством. Так, аборигены Австралии называли книгу "раковиной" только потому, что она открывается и закрывается: подобное стремление одушевить все Рибо сводил к двум типам: олицетворение и преобразование (метаморфоза). Олицетворение состоит в стремлении одушевить все, предположить во всем, в чем есть признаки жизни, и даже в безжизненном, желание, страсть и волю. Олицетворение - неиссякаемый источник мифов, суеверий, сказок и т.д.

В исследованиях особенностей мышления коренного населения тундры нганасан Таймыра обнаруживались тенденции к многообразным олицетворениям и преобразованиям. Особенной силы эти процессы достигли в условиях патологии, являясь содержанием галлюцинаторных переживаний при алкогольных психозах и в условиях изоляции.

Главными сверхъестественными существами нганасан являются няма, нгуо, коча, дямады, баруси.

Например, Туй-нямы (мать огня), Коу-нямы (мать Солнца), Кигеда-нямы (мать Луны), Сырада-нямы (люди подземного льда). Мужчина - хозяин явлений природы: Кая-нгуо (бог грома), Но-нгуо выступает и как олицетворение болезней. Нгуо обитает в верхнем и нижнем мире. Нижний мир - Бодоербомоу (земля мертвецов) населен мертвецами.

Баруси - это сверхъестественные существа, иногда "хозяйки" реки, озера, моря, но чаще олицетворяют многие явления вместе. Баруси описываются как одноногие, однорукие, одноглазые существа, иногда принимающие облик внешне обычного человека.

Наблюдались традиционно выделенные операции творческого воображения, или так называемые алгоритмы воображения: агглютинация, гиперболизация, заострение, схематизация, типизация. Наиболее характерным из них были заострение и гиперболизация, ярко проявляющиеся в создании фольклорных произведений. Из последних можно выделить "ситаби" - героические поэмы о богатырях, сложные и длинные; и "дюрунэ", включающие фантастические сказки и сказки о животных. "Ситаби" обычно исполняют пением, а "дюрунэ" рассказывают.

Гиперболизация в "ситаби" носит явные черты поэтизации быта, воспеваются бесчисленные стада оленей, герои носят одежду сказочных богатырей из меди или железа, живут они в железных или медных чумах, летают по воздуху и сражаются без устали в течение нескольких лет. В фантастических сказках нганасан, по данным Б.О. Долгих, действующими лицами являются великаны-людоеды "сигэ".

Для фольклора нганасан характерны резкие переходы от фантастики к реальности. В мифе о сотворении мира выступают женщина - "Мать всего имеющего глаза" и мужчина - "Сырута-нгуо (ледяной бог)". Все создает мужчина, но женщина дает ему необходимые средства. Земля покрыта льдами. Сырута-нгуо посещает Мать всего имеющего глаза. Он создает на земле зеленое место, которое растет и покрывает всю землю. Первое живое существо земли - сын Сырута-нгуо комолый олень, тотемический образ зверя-человека, олицетворение предка народа. Описывается борьба сына Сырута-нгуо с летающим оленем. Сын побеждает. Появляются люди. Сын Сырута-нгуо получает от отца рога и охраняет людей.

Следует отметить, что изучение фольклора нганасан представляет большой интерес, раскрывая особенности психологии самого северного народа Азии, потомков древнейшего населения Северной Сибири, который до недавнего времени находился в условиях большой изоляции в глубине Таймыра от влияния других, более развитых народов.

Творческое воображение отдельных лиц не следует рассматривать в изоляции их от связи с окружающим миром и другими людьми. Творческий субъект включен в сферу предметов, ценностей, идей и понятий, созданных данной культурой, он всегда опирается на то, что уже было сделано до него, в этом залог прогресса.

Важными условиями для творческого воображения являются его целенаправленность, то есть сознательное накопление научной информации или художественного опыта, построение определенной стратегии, предвидение предполагаемых результатов; продолжительное "погружение" в проблему.

Е.И. Игнатьев, изучая вопросы творческого воображения, приходит к выводу о возможности возникновения своеобразной творческой доминанты у тех, кто глубоко охвачен творческой работой. Появление такой доминанты ведет к усилению наблюдательности, настойчивому поиску материалов, повышению творческой активности и продуктивности воображения.

Интересной особенностью творческого воображения является то, что процесс этот не похож на планомерный, непрерывный поиск нового образа. Усиление творческой продуктивности сочетается с периодами спада творческой активности.

Многие исследователи пытаются разобраться, что же предшествует вспышке творческой активности, и приходят к выводу, что в этом плане особое значение имеет своеобразный период заторможенности, период внешней бездеятельности, когда в подсознании происходят процессы, которые в сознании не формируются. Умственная активность не прекращается в период такого затишья, работа творческого воображения продолжается, но в сознании не отражается. Такие спокойные периоды некоторые авторы называют заторможенным состоянием транса ("интервалы вынашивания", когда происходит перегруппировка информации, которая была уже усвоена). После такого внешнего "бездействия" происходит мгновенно процесс окончательного решения проблемы, внезапного рождения творческого образа, возникает ответ на давно мучивший вопрос.

Интервал транса - "вынашивания" - проявляется в различных внешних признаках: у одних - это особая напряженность, скованность, у других - расслабленность и даже сонливость. Нередко в такие периоды исследователь пытается отвлечься от решения проблемы, вытеснить ее из своего сознания. Но внимание к проблеме все же остается, она живет в воображении и диктует ему свои законы. Когда ничто ему не мешает, нет внешних раздражителей и он находится наедине с собой (часто перед засыпанием), воображение возвращается к беспокоящей проблеме. Она отражается и в содержании сновидений, и в бодрствовании, она не покидает сферы подсознательного, чтобы в конце концов прорваться в сознание, и вот наступает вспышка-озарение, которое в начале еще не получает словесного выражения, но уже вырисовывается в виде образов.

Ряд авторов в своем изучении роли феномена воображения в открытиях обращает внимание на необходимость на определенном этапе отвлечься от восприятия информации. Процесс познания или знакомства с новой информацией протекает сначала в подсознании, тогда как выбор новых моделей поведения или осознания полученной информации идет в сознании. Двусторонний характер творческого процесса и породил дилемму о том, предшествует ли художественному творчеству период вдохновения или творческий процесс носит спонтанный характер.

Многие представляют творческий процесс в виде спектра, одна сторона которого дает открытие, совершаемое сознательным и логическим путем, а другая сторона рождает внезапные вспышки вдохновения, которые спонтанно возникают из таинственных глубин воображения.

По мнению психологов, все великие творения или изобретения требуют внезапного переключения, сдвига или перемещения внимания и обращения к вопросу или области, которая до этого не изучалась или даже не вызывала особого интереса у них.

"Пришло время" - это значит подошли к своему завершению процессы, которые рождают в воображении идеи, образы, действия. И вот известная, казалось бы, ситуация выглядит в совершенно ином свете, и решение проблемы, которая представлялась логически неприступной, становится реально возможным.

Подобные ситуации, о которых люди не подозревали или расценивали их как недоступные или аналогичные, ведут к чрезвычайному обострению воображения, восприятию, рождают внезапные прозрения, неожиданную способность спонтанного правильного решения.

Таким образом, один из компенсаторных механизмов - активация воображения, используемая человеком в условиях недостаточной стимуляции, на определенном этапе может приобретать положительное значение.

Вместе с тем приходится констатировать, что в обстановке значительного ограничения стимуляции происходит в основном активация не активного, а пассивного воображения.

Функция пассивного воображения изучена мало.

Наибольший интерес представляет работа Э. Блейлера "Аутистическое мышление" (1927), в которой дается развернутый и глубокий анализ пассивного воображения. В последующие (30-60-е) годы появились лишь единичные исследования, что отражает, очевидно, определенное снижение интереса к изучению этой психической функции. В последнее время в связи с развитием психологии положение начинает изменяться, но остаются актуальными неразрешенные проблемы значения патологии воображения в патогенезе неврозов, невротических состояний и психозов.

**Пассивное воображение** подчинено внутренним, субъективным факторам, оно тенденциозно. "Оно отражает осуществление желаний и стремлений, устраняет препятствия и превращает невозможное в возможное и реальное. Цель достигается в связи с тем, что для ассоциаций, соответствующих стремлению, прокладывается путь, ассоциации же, противоречащие стремлению, тормозятся, т.е. благодаря механизму, зависящему, как нам известно, от влияния аффектов" (Блейлер). Важнейшую роль в пассивном воображении Блейлер придает именно эффективности, выступающей как тенденция.

Пассивное воображение подчинено желаниям, которые мыслятся в процессе фантазирования осуществленными. В образах пассивного воображения, "удовлетворяются" неудовлетворенные, большей частью неосознанные потребности личности. Образы и представления пассивного воображения, как подчеркивает Э. Блейлер, направлены на усиление и сохранение положительно окрашенных эмоций и на вытеснение, редукцию отрицательных эмоций и аффектов. При этом человек может считаться с требованиями действительности. Продукты пассивного воображения "имеют отношение к реальности лишь постольку, поскольку она дает им материал, которым связаны аутистические механизмы или с которым они оперируют".

Логика, отражающая реальные соотношения действительности, не может служить для пассивного воображения руководящим началом. В динамике образов-фантазий различные желания и тенденции личности могут сосуществовать независимо от того, противоречат они друг другу или нет.

Если в процессе реалистического мышления, полагает Блейлер, в поступках и высказываниях большое число влечений, желаний и потребностей игнорируется, подавляется как нежелательное в пользу того, что является субъективно более важным, то в образах пассивного воображения все это может получить свое яркое выражение. Вряд ли хорошо воспитанный, разумный и осторожный человек будет слишком агрессивно проявлять свое несогласие с несправедливыми и обидными действиями начальника. Зато в мысленной оценке, которую рисует "разогретое" желанием мести воображение, этот же начальник может подвергаться самой саркастической уничтожающей критике со стороны подчиненного. Он может быть даже физически уничтожен, растоптан, раздавлен в образах фантазий размечтавшегося человека, и это приносит ему большое удовлетворение и компенсирует обиду. Подавленное желание ответить обидчику выступает в пассивном воображении на первый план с особой силой.

Именно неотреагированные желания, прерывание начавшихся или еще только планируемых действий, невозможность действовать из-за непреодолимого препятствия, крушение планов - все это субъективно переживаемое как состояние фрустрации является основным активатором пассивного воображения. И вот фантазия создает образы, являющиеся заместителями удовлетворения, не полученного в реальной деятельности. В ходе процессов пассивного воображения происходит нереальное, мнимое удовлетворение какой-либо потребности или желания. В этом пассивное воображение отличается от реалистического мышления, которое направлено на действительное, а не мнимое удовлетворение потребностей. "Если в мышлении образы используются как инструменты, благодаря которым задержанный акт в конце концов завершается, то в фантазии образы являются заместителем самого завершения. Образ является скорее целью, чем средством", - пишет Т. Шибутани.

Образы воображения могут быть совершенно независимыми от действительности, что в крайних случаях приводит к созданию абсолютной бессмыслицы, совершенно непонятной другим.

Обычное пассивное воображение бодрствующего человека связано с действительностью, хотя игра фантазии сама по себе может быть аутистичной или реалистичной. "Большинство нормальных людей, - пишет Э. Блейлер, - создавало себе в юности какую-нибудь сказку, однако они могли всегда отделить ее от действительности, хотя настолько вчувствовались в эти грезовые ситуации, что испытывали соответствующие аффекты. Это - нормальный аутизм".

Пассивное воображение (по Блейлеру - аутистическое мышление) управляется двумя принципами.

Первый принцип заключает, что каждый аффект стремится удержаться. Он прокладывает пути для соответствующих ему представлений, придает им преувеличенную логическую ценность, а также тормозит появление противоречащих представлений, лишает их свойственного им значения. Таким образом, веселый человек гораздо легче ассимилирует веселые идеи, чем печальные, и наоборот. Второй принцип поясняет, что мы стремимся получить и сохранить приятное, а следовательно, и окрашенные удовольствием представления; неприятного мы избегаем.

Образы активного творческого или практического воображения могут быть переданы (кристаллизованы) в вербальном сообщении или в творческом произведении. В большинстве случаев продукты пассивного воображения являются образами, труднопередаваемыми в словесной форме, абстрактными, символическими, случайными, непонятными для других и поэтому несообщаемыми, как считает Л.С. Выготский.

Материалами пассивного воображения, так же как и активного, являются образы, представления, элементы понятий и другая информация, почерпнутая с помощью опыта.

Пассивное воображение может пользоваться первым попавшимся, даже ошибочным материалом, лишенным всякой логической связи, например, ассоциациями по созвучию, случайными совпадениями каких угодно образов и представлений, использованием одного понятия вместо другого, имеющего только второстепенные общие компоненты с первым и т.д.

В процессе пассивного воображения игнорируются временные соотношения. В образах-фантазиях, замечает Блейлер, живут стремления, которые ликвидировались для сознания десятки лет тому назад: воспоминания, ставшие недоступными реалистическим функциям, используются в пассивном воображении как недавние, и зачастую им отдается предпочтение, потому что они меньше наталкиваются на противоречие с актуальной действительностью. У некоторых людей, например, до зрелости живы фантазии, в которых они из нашего XX века с большим багажом знаний перемещаются в прошлые века, где совершают великие открытия, используют знания в борьбе с варварами и людоедами и т.д. Удивительно, что этот мотив перемещения в другой век родился самопроизвольно и не навеян образом машины времени Г. Уэллса.

Интересно то, что более точные, полные и профессиональные знания о предмете мечтаний и грез значительно тормозят процесс фантазирования, становятся препятствием.

Игнорирование "реальности" в процессе пассивного воображения, как пишет Э. Блейлер, заключается в том, что логические законы оказываются действительными для материала мыслей лишь постольку, поскольку они могут служить главной цели, т.е. изображению неосуществленных желаний как осуществленных. Противоречия, касающиеся содержания мыслей, еще более грубы и многочисленны, нежели аффективные противоречия.

Частым явлением почти у всех людей, перенесших потерю близкого человека, является фантазирование, в котором умерший человек вновь живет, как бы незримо присутствует в реальной жизни. С ним советуются, мысленно разговаривают, делятся радостью и горем. Образ этого человека, эмоциональная насыщенность которого усиливается вследствие своей противоположности с действительностью, является необходимой компенсацией, смягчает и временами утоляет неприятное и тяжелое чувство утраты. Нетрудно заметить, что в этих случаях пассивное воображение пользуется реалистическим материалом, понятиями, связями, которые даны опытом до тех пор, пока это не противоречит направленности фантазирования - компенсации утраты. То, что не подходит для этих целей, отбрасывается.

Э. Блейлер отмечает, что прирожденный характер аутистического мышления особенно четко обнаруживается в символике, которая повсюду отличается сравнительным однообразием из века в век в мифологии, в сновидениях вплоть до душевной болезни. Действительно, в основе огромного количества сказов, мифов, притч лежит относительно ограниченное число мотивов. "Одни и те же немногие комплексы всегда дают повод к символике, и средства для выражения их точно так же одинаковы. Птицы, корабль, ящичек, который приносит детей и доставляет умирающих в первоначальное таинственное место, злая мать (мачеха) и т.д. всегда повторяются и повсюду обозначают одно и то же".

Часто символику пассивного воображения ребенка невозможно объяснить ассимилированием представлений, навязанных родителями или образами, заимствованными из сказок и рассказов взрослых. Поскольку идентичные мотивы встречаются в мифах разных народов, возникает желание назвать такие образы-фантазии "врожденными". Например, один из обследованных нами совершенно здоровый человек рассказал, что в возрасте 5-6 лет в фантазиях на тему смерти у него самостоятельно родился мотив, который врезался в память. Он представлял себе, что после естественной смерти от старости его психическое "Я" снова родится и повторит весь цикл физического и психического развития, причем после нового рождения прежний цикл развития забудется полностью. Такое же представление о кругообращении жизни, как известно, звучит в мифах и сказаниях, созданных тысячи лет тому назад у разных народов.

Швейцарский психолог К.-Г. Юнг находил у душевнобольных негров в сновидениях и фантазиях мотивы древнегреческой мифологии. Из этих и других наблюдений он заключил, что главнейшие мифологические мотивы всех рас и эпох являются общими. Когда образ-фантазия имеет явное сходство с известными мифологическими мотивами, можно говорить об архаическом характере его, называя образ "архетипом".

*Короленко Ц.П., Фролова Г.В. Вселенная внутри тебя. - Новосибирск, 1979, с.103-121.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor18.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor20.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### А.С. ШВЕДЕРСКИЙ

### МОЖНО ЛИ УЧИТЬ ТОМУ, ЧЕМУ НЕЛЬЗЯ НАУЧИТЬ?

|  |
| --- |
| *Есть тонкие властительные связи Меж контуром и запахом цветка. Так бриллиант невидим нам, пока Под гранями не оживет в алмазе.  Так образы изменчивых фантазий, Бегущие, как в небе облака, Окаменев, живут потом века В отточенной и завершенной фразе.* |

**В. Брюсов. Сонет к форме**

О чем эти строки, вынесенные в эпиграф?

Предполагаю, что о великой тайне творчества.

О том ослепительном моменте, когда находят свое неповторимо-прекрасное, казалось бы, беспредельно отдаленные и не связанные между собой видимыми нитями явления.

О том, как это обретенное "совершенно согласованное согласие" манит и привораживает скрытой дотоле от нас значительностью и сутью явлений, рождает перед нашим изумленным взором новую действительность.

Когда мы становимся свидетелями такого чуда, мы говорим о таланте его создателя.

Знаем ли мы, что это такое?

По результату, очевидно, да! Иначе не спешила бы в концертные залы и художественные галереи череда поколений, стремящихся услышать, увидеть, приобщиться к творениям тех, кто сотни лет назад ушел из жизни.

Но чудодейственность процесса в каждом отдельном, неповторимом случае все же скрыта от нас.

Сами же творцы далеко не всегда могут отдать себе отчет в том, "как это у них получилось". Момент озарения, инсайта, направленный на решение художественной или научной задачи, лишен, как правило, контроля над ним и анализа его происхождения. Тем не менее феномен таланта, конечно же, не мог остаться без своих наблюдателей и исследователей. Особое место среди последних, к коим принадлежат и философы, и психологи, и теоретики искусств, занимают те, кто в той или иной степени причастны к обучению, воспитанию и развитию начинающих музыкантов, художников, актеров, режиссеров, доверивших им свои судьбы; те, кто считаются способными, а может быть, и талантливыми творцами.

Почему их место особое?

Думаю, потому, что именно они, как никто другой, в высочайшей степени ответственны за соблюдение гиппократовой клятвы: "Не навреди!"

Разве мы не знаем случаев, когда абитуриент, сумевший увлечь членов комиссии неординарным видением материала, вызвавший смех там, где его никто и никогда вызвать не мог, или поразивший комиссию глубиной и искренностью лирического начала, год от года тускнел, а к концу обучения являл собой нечто заурядное?

Что являлось источником того, пусть скромного, но безусловно художественного удовольствия, которое пережили члены приемной комиссии?

Это индивидуальность и неповторимость, являющиеся очевидными признаками общей одаренности личности. Именно общей одаренности, а не специальной, ибо блеском техники, за неимением таковой, эти абитуриенты поразить не могли.

В какое же небытие ушли те качества, что так пристрастно ищут те, кому доверено определять судьбу поступающих в театральные вузы?

Может быть, в какой-то мере, пусть малой, но правы те, кто утверждают, что художественные учебные заведения нивелируют, сводят на нет, а иногда просто убивают индивидуальность?

Но ведь в этом деле даже малая мера непозволительна.

Да простит читатель за общеизвестное, но для логики дальнейших размышлений отметим некоторые приметы и свойства таланта (при всем том, что многое в этом феномене остается неразгаданным).

Итак, прежде всего, это предрасположенность личности к нестандартному мышлению, и, как следствие этого, - к созданию нового, оригинального.

Таланты - генераторы новых идей, нового видения явлений жизни.

Носителям таланта присуще острое ощущение современности. Они предчувствуют и реализуют то, что еще только "носится в воздухе".

Часто они опережают время, и потому их не приемлют современники.

Примечательно и то, что таланты способны делать открытия не только в малоизученных областях, но и там, где, казалось бы, исчерпан весь запас идей, где "все разработано и все изучено".

Быть может, это самое важное качество таланта, особенно в сфере искусства, поскольку оно обеспечивает прорыв через сложившиеся и укрепившиеся стереотипы мышления и понимания.

Последнее свидетельствует о том, что таланту присуща независимость мышления. Во всех сферах его деятельности проявляется отчетливый нонконформизм.

В то же время в нем сильно развито ощущение времени, способность к сочувственному вниманию ко всему происходящему.

В отношении к актеру об этом прекрасно сказал Н. Берковский, комментируя К.С. Станиславского: "По Станиславскому можно было бы сказать, что актер подобен Зигфриду, на которого брызнула кровь убитого им дракона, - Зигфрид стал понимать, о чем переговариваются и говорят друг с другом птицы; актер, в котором зазвучала внутренняя речь, слышит, чем живы люди вокруг, он вызывает на сцену внутреннюю жизнь всех и каждого.

По учению Станиславского, два момента у актера совпадают: в актере получают мощь и развитие собственные его переживания, в меру того как он обращает их на познание чужой духовной жизни. Постижение того, чем живет кто-то другой, является одновременно для актера могучим средством для развития собственной духовной личности: другого он познает, а сам при этом кем-то новым становится".

Способность "слышать, чем живы люди вокруг" и есть, по существу, одно из важнейших свойств общей одаренности личности. И не только, разумеется, актера.

Высокий уровень сопричастности ко всему происходящему способствует установлению множественных связей между явлениями действительности.

Чем многообразнее ощущаются эти связи, тем выше вариативность и возможность установления неожиданных соотношений, парадоксальных взаимодействий в процессе поиска и достижения поставленной художественной задачи.

Этот процесс накапливания множественности связей, который обусловливается, обогащается миром впечатлений, работой воображения, аккумулирует работу интеллекта, создает важнейшие условия для формирования "фонда подсознания".

Богатство, емкость фонда подсознания включает в себя не только объективные знания и связи, выработанные интеллектом, но связи, образовавшиеся на основе памяти чувств.

Фонд подсознания является основным источником творчества. Именно его резервы, его тайники, активность его формирования обеспечивают неординарность творческого поиска, неповторимость результата его деятельности.

Важно заметить также, что фонд подсознания в значительной части формируется бессознательно.

Фонд подсознания способен выдать в светлое пятно сознания такое яркое видение какого-либо давно возникшего впечатления, что мы приходим в изумление от его сохраненной яркости, подробности и даже памяти переживаний далеких лет.

Когда мы знакомимся с летописями жизни великих художников, музыкантов, актеров, мы не можем не отметить два важнейших компонента. Первый из них - это значение среды, общества, отдельных личностей и всей атмосферы, окружающей их бытие, способствующие или препятствующие развитию их дарования, становлению их личности. Таким образом, талант предстает перед нами не только на уровне психофизиологическом, но и на уровне социальном. Без определенных условий талант никогда не достигнет своих максимальных возможностей.

Второй компонент - это история борьбы таланта за максимальное техническое совершенство.

Стоун назвал свой роман о Микеланджело - "Муки и радости".

История искусств знает несчетное число примеров буквально исступленной работы художников над техникой и ремеслом своего дела во имя достижения безупречного слияния замысла и воплощения. Во имя достижения этой цели творцы всех времен не щадили ни себя, ни своих близких.

Мы часто цитируем известнейшее изречение Анатоля Франса о художнике, который не является мастером, и мастере, который не является художником, - ведь в этом афоризме заключена вся суть "кровавых отношений" специальных способностей и общей одаренности.

Но сейчас нас интересует эта проблема только в контексте вопроса: чему же учить?

В этой связи чрезвычайно примечательны размышления Г.Г. Нейгауза: "Чему можно учить, чему невозможно? Вот один из важнейших вопросов художественной педагогики. Профессор Н.И. Голубовская, известная пианистка, превосходный профессор Ленинградской консерватории, парадоксально сформулировала это так: учить надо только тому, чему нельзя научить.

Думаю, что это не столько парадоксальное, сколько диалектически оправданное положение приводится хорошими музыкантами-педагогами сознательно или бессознательно постоянно. Обучение, особенно в искусстве, есть один из видов познания жизни и мира и воздействия на него. Чем рациональнее и глубже оно будет, чем больше в нем будут господствовать силы разума и нравственности (что для меня одно и то же), тем вернее мы дойдем, наконец, до некоего иррационального начала в нашем деле, ибо и жизнь и мир в конечном счете иррациональны, но ведь жить в этом мире мы должны, делать его лучше в меру наших сил мы должны; об этом именно и говорит парадокс профессора Голубовской. Другими словами, это вопрос творчества, а там, где нет творчества, там и жизни нет".

Тут, вероятно, к месту было бы напомнить одну из точек зрения С.Л. Рубинштейна на соотношение специальных способностей и общей одаренности: "Чем менее специфически "технический" характер носит та или иная специальная способность, тем больше ее соответствие, связь и взаимопроникновение с общей одаренностью".

Очевидно, что это всецело относится к актерскому творчеству, не говоря уже о режиссерском. Это находит свое подтверждение не только в том, что для подготовки скрипачей и пианистов требуется около восемнадцати лет, артистов балета - около двенадцати, в то время как драматический артист, начиная свое обучение с нуля, получает диплом через четыре года\*. (\* Конечно, следует исключить случаи уникальных способностей. Я говорю о таких дарованиях, как В. Репин, Е. Кисин, П. Осетинская. Ведь о Репине в свое время говорили, что такого второго мальчика в мире нет.)

Примечательна специфика восприятия зрителями этих исполнителей. Мы не можем принять даже самое вдохновенное исполнение, если пианист будет беспрерывно задевать соседние клавиши, а балерина спотыкаться и терять равновесие. Между тем, можно назвать многие имена известнейших и популярнейших артистов, имеющих голосовые, речевые и иные профессиональные недостатки, которые очевидны не только специалистам, но и рядовому зрителю. И что же? Зритель их... "прощает". Точнее, как бы "не замечает". Прощает и не замечает потому, что они, эти недостатки, вытесняются, замещаются мощным потоком неожиданного содержания, неожиданным прочтением, которое зритель обнаруживает даже в известном литературном материале, встречей с незаурядной индивидуальностью, незаурядным внутренним миром артиста - т.е. с той самой общей одаренностью, с талантом, о котором и идет речь. (Надеюсь, читатель не заподозрит меня в том, что я являюсь противником безупречного владения драматическим артистом своей внутренней и внешней техникой.)

Можно посмотреть на проблему и с другой стороны. Автор имел счастливую возможность многократно видеть на сцене Г. Уланову. Не являясь профессионалом в области балета, все же рискну высказать мнение, что среди артистов балета того времени, Кировского театра в частности, были балерины, обладавшие не меньшей техникой, чем Уланова, а в иных случаях даже более высокой. Но в историю мирового балета вошла Уланова. За счет чего? Позволю воспользоваться личным впечатлением. Когда я смотрел на других балерин, то вместе с залом искренне аплодировал и блестящему фуэте, и прыжкам и т.д., и т.д. Когда же я смотрел Уланову, я вообще не видел никакой техники. Я был захвачен ее всепоглощающей любовью к Ромео. Никогда не забыть тот трепет и первозданность чувств, с какими подходила она с Ромео к отцу Лоренцо для обручения.

Гармоническое слияние техники и высочайшего художественного начала привело к тому, что видимая техника исчезла. Исчезли "швы и стыки". Покоящееся на безупречном профессиональном мастерстве содержание достигло своей максимальной значимости и выразительности.

Драматическому артисту удается иногда добиться того же, несмотря на явные технические недостатки, и это - опасный пример для студентов театральной школы. Необходимость жесточайшего тренинга драматический артист не чувствует так остро, как музыкант или артист балета.

С другой стороны, доминирующее значение общей одаренности при менее специфическом характере специальных способностей говорит за то, что вопрос этот требует специального рассмотрения, теоретического и методического обоснования. Надо прямо сказать, что проблема эта в сегодняшней практике театральных школ на таком уровне вообще не рассматривается. Предполагается, что эта проблема решается как бы сама собой. Практика показывает, что это опасное заблуждение.

Таинственное исчезновение тех качеств абитуриента, которые привлекли внимание членов приемной комиссии на вступительных экзаменах, напрямую связано с исследуемой проблемой.

Как уже говорилось, талант развивается и формируется только в условиях, способствующих индивидуальному развитию личности. Эти условия предполагают, что все должно быть направлено на такую организацию учебного процесса, такую его целостность, где все предметы активизировали бы творческий потенциал человека, пробуждали бы его духовные силы, жажду творчества; где методика преподавания любого предмета исключала бы пассивные восприятия готовых знаний, выводов и точек зрения.

Существуют, однако, определенные противоречия и организационные несовершенства, затрудняющие достижение такой цели.

Изложу свое понимание проблем, сознавая, что по ряду позиций найду достаточно яростных оппонентов.

Существует негласное положение, которое сводится к тому, что на уроках мастерства, движенческих предметах, речи и музыкального воспитания учат, так сказать, творчеству, а на остальных, т.е. общеобразовательных, дают знания. Уже одно это вызывает решительное возражение, поскольку разрушает принципиальную целостность художественного воспитания.

Но об этом принципе ниже. Разберемся по порядку.

Как уже говорилось, технологическое воспитание актера начинается с нуля. В этом существенное отличие театральных вузов от консерватории и высших художественных учебных заведений, куда приходят люди, окончившие художественные и музыкальные школы и училища, уже владеющие инструментом, рисунком и т.д.

По аналогии можно было бы сказать, что актер начинает свое обучение в высшей школе с до-мажорной гаммы. К тому же история высшего театрального образования у нас в стране сложилась так, что сначала это были средние учебные заведения. Затем им дали статус вуза, нагрузили соответствующими программами, но оставили прежний срок обучения.

Специфические технические трудности актерского ремесла несомненно существуют и требуют своей напряженной работы по налаживанию и тренировке психотехнических умений. Это занимает большую часть учебного и свободного времени студентов, а уже через два года грядет работа над спектаклем. Спектаклем, который потребует от ученика мобилизации всех его духовных сил, всех возможных оттенков сопричастности его к обстоятельствам жизни, заложенным в пьесе, широкого диапазона ассоциаций. Именно на этой стадии обучения он должен в максимальной степени реализовать свои индивидуальные качества человека - художника - творца.

Можно ли представить себе, что в течение двух лет, предшествовавших этому моменту, активно не обогащался бы тот самый фонд подсознания, о котором мы говорили выше, не накапливались бы впечатления, не происходила бы активная работа души и ума? Иначе говоря, не создавались бы условия для всемерного развития тех художественных качеств личности, что в свое время давали право членам приемной комиссии говорить о наличии общей одаренности абитуриента? Вопрос, конечно, риторический. Но вот другая сторона проблемы с небольшим отступлением. Бывают случаи, когда выпускники института, из числа наиболее требовательных к себе и уже поигравшие в театре несколько сезонов, просят своих бывших преподавателей разрешения присутствовать на уроках. Примечательно в этом то, что их интерес вызывают не занятия на старших курсах, где репетируются спектакли, а те начальные уроки, где идет еще видимая работа над "школой", над элементами актерского мастерства. Это свидетельство того, что они по-новому ощутили уровень профессиональных требований к специальным способностям. Возникла потребность "почистить перышки", что-то переосмыслить.

Почему же эта требовательность к специальным способностям возникла у актера с определенным опозданием?

Когда мы стоим около рояля и наблюдаем, именно наблюдаем, а не только слушаем игру пианиста или смотрим, как рука художника переносит на бумагу или холст видимую натуру, мы наглядно видим, что именно мы не умеем, чем не владеем. Значение этих умений для достижения художественных задач безусловно и доказательно. Педагог по фортепиано имеет возможность так сыграть этюд, так заразить своим исполнением ученика, что тот будет стремиться вложить максимальный труд в технику, дабы приблизиться к художественному совершенству.

Психотехника актера - это нечто менее очевидное, менее заметное внешне. Получив диплом и начав работать в театре, бывший студент попадает в атмосферу художественных впечатлений, и плохих и хороших, но его природное начало, его художественные задатки, та самая общая одаренность интенсивно развивается, формируя более высокие критерии творчества.

Возникает довольно своеобразная ситуация. С одной стороны, необходимо развивать творческое индивидуальное начало. С другой стороны, студенты не добирают в специальных умениях потому, что они недостаточно чувствуют их значение для будущей профессии.

Нова ли эта проблема? Отнюдь нет.

В своих воспоминаниях о Л.Ф. Макарьеве я писал: "Как устранить противоречия занятий на первом курсе? Как сделать так, чтобы рядом с ремеслом, технологией, упражнениями активно развивалась личностная сторона? Эта тема не сходила с повестки дня, когда в 1957 году вновь была организована Студия при Ленинградском ТЮЗе.

И у себя дома и в театре "теребил" меня Леонид Федорович этим вопросом. Беспокойство это и раздумья породили идею заниматься на первом курсе... сонетами Шекспира.

Это было совершенно в духе Макарьева.

Это был такой исключительный повод, такой прекрасный материал, позволяющий поставить проблему нравственности, добра и зла, любви и ненависти.

Упражнения для ума и сердца.

Темперамент мысли, глубина и темперамент отношений.

Мне посчастливилось принимать участие в разработке этой идеи. Так родились сонет-исповедь, сонет-открытие, сонет-обвинение".

Надеюсь, что это будет воспринято как пример постановки вопроса, а не как призыв заниматься именно сонетами Шекспира.

"Специальные способности, - писал Б.Г. Ананьев, - связаны как генетически, так и структурно с одаренностью. Внутри тех или иных специальных способностей проявляется общая одаренность индивида, соотнесенная с более общими условиями ведущих форм человеческой деятельности".

Опыт практической педагогики неопровержимо свидетельствует, что если специальные способности не будут развиваться под тотальным воздействием интенсивно развивающихся общих способностей, они выродятся в безжизненную, обескровленную технику.

Мне представляется, что в наших учебных театральных заведениях произошел неправомерный сдвиг в сторону приоритета специальных способностей. Тому есть много причин. Одна из них в том, что развивать специальные способности проще, чем общие. Педагогу требуется для этого лишь определенная сумма знаний и собственных умений. Развитие же общих способностей требует того, что можно было бы назвать искусством педагогики, ибо они связаны с ощущением интуитивных процессов, с такими категориями, как вкус, мера, тонкость, глубина, ощущение формы, чувства целого, атмосферы и т.д. и т.п., т.е. того, что нельзя просчитать, а можно лишь уловить, почувствовать. Это есть, собственно говоря, искусство учить тому, чему нельзя научить. И чем выше воспитан в ученике порог этих ощущений, тем интенсивнее будет он стремиться к подкреплению их способностями специальными.

Могут ли теоретические кафедры быть в стороне от этих проблем?

Лекции по общеобразовательным дисциплинам также должны служить главной цели художественного учебного заведения - развитию творческого потенциала студентов. С этой позиции история театра, литературы, изобразительных искусств - это прежде всего история и процессы творческих поисков, художественных открытий и идей, история понимания и прочтения ролей классического и современного репертуара. Все это, разумеется, никак не отрицает необходимость объективных знаний, фактов, связи их с историческими событиями.

К сожалению, такую цель ставят перед собой лишь отдельные преподаватели. Традиционная передача готовых знаний "из головы в голову" по-прежнему доминирует.

В связи с изложенным представляется бесспорным, что развитие общей одаренности студентов - это именно та единственная и главенствующая задача, вокруг которой способны и обязаны объединиться кафедры всех факультетов.

Надо признать, что проблема эта в такой постановке никогда не подвергалась обсуждению. Надо ли это комментировать?..

Академик В.Г. Афанасьев так определяет понятие целостной системы: "Целостную систему можно определить как совокупность объектов, взаимодействие которых обусловливает наличие новых интегративных качеств, не свойственных образующим ее частям, компонентам. В этом прежде всего и заключается отличие целостной системы от простой суммативной системы, совокупности, конгломерата, смеси.

В целостной системе внутренние связи частей между собой являются преобладающими по отношению к движению этих частей и к внешнему воздействию на них".

С позиции этого определения приходящие к нам абитуриенты представляют собой пример той самой суммативной системы. Они демонстрируют определенные движенческие способности, отсутствие дефектов речи, определенное своеобразие внутреннего мира. Но энергия внутренней жизни не переходит в жизнь тела, а жизнь тела в энергию речи, и наоборот. Но "наличие новых интегративных качеств" не возникает. Не есть ли сплав специальных способностей и общей одаренности личности основа для создания целостной системы творческого организма актера и режиссера? И разве можно создать такой сплав, если не учить тому, чему нельзя научить?

*Шведерский А.С. Можно ли учить тому, чему нельзя научить?  
Диагностика и развитие художественной одаренности. Сборник. - СПб., 1992, стр.67-75.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor19.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor21.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Михаил ЯМПОЛЬСКИЙ

### ЛИЦО-МАСКА И ЛИЦО-МАШИНА

### 1

Удвоение обыкновенно работает как своеобразная машина. Диаграммы вырабатываются этой машиной там, где удвоение производит различие, где "оригинал" деформируется. Чтение деформации становится возможным только при наличии удвоения. Лишь двойник позволяет обнаружить диаграмму там, где дублирующая машина вписывает трансформацию в "оригинал".

Такая модель хорошо работает, когда за телом возникает тень "демона", когда производятся маски, когда снятая с тела кожа анаморфно дублирует тело, когда лицу приписывается чужой голос или различие вписывается в тело отсутствием или смертью. Однако удвоение является и неизбежной практикой любого актерства, даже если актер старается избегать лицедейства. Оставшиеся главы книги будут посвящены актерам, точнее, специальным актерским техникам деформации, с помощью которых осуществляется самоотчуждение от собственного лица или тела.

В этой главе речь пойдет о некоторых опытах Льва Кулешова, чье творчество представляет в контексте этой книги особый интерес. Кулешов рассматривал тело "натурщика" (кулешовское определение актера) как чисто динамическую поверхность, функционирование которой может быть сведено к ряду деформаций. Последовательно опираясь на смесь из систем Дельсарта и Далькроза, Кулешов разработал собственную сугубо формальную концепцию поведения натурщика, в идеале "механизированного", предельно точного существа. Этот человек-машина, процесс работы которого Кулешов откровенно называл "механическим процессом", должен ритмически сворачиваться и разворачиваться, напрягаться и расслабляться по заданию режиссера. Кулешов писал:

"Человеческое тело, как всякий живой организм, имеет стремление увеличивать свою площадь в некоторых случаях жизненного процесса, а в некоторых - уменьшать ее, то есть обладает способностью свертывания и развертывания. Общую линию свертывания и развертывания, хотя бы она происходила с нарушениями в движении, легко уследить и обратно построить. Человек может подниматься и опускаться по отношению к той поверхности, на которой он работает, он может занимать ударные и неударные положения, наконец его тело и весь процесс движения происходит в различных сменах разных напряжений. В нем может быть избыток сил и упадок их, которые по-разному отразятся на характере жеста. Наконец, натурщик должен знать психологическое и физиологическое значение движения и распределять гармонически длительности".

Иронический В. Туркин, процитировав этот абзац, заметил: "Это почти и вся "теория" Льва Кулешова в части, касающейся мастерства кино-актера". Действительно, в текстах Кулешова мы почти ничего не найдем такого, что касалось бы каких-то иных выразительных возможностей человека, кроме заключенных в механизированном жесте свертывания или развертывания, стягивания к центру или растягивания, то есть чисто диаграмматической деформации поверхности, отражающей изменение приложенных к телу сил.

Такое "раздувающееся" и "сдувающееся" тело в принципе противостоит всякому психологическому чтению тех поверхностных событий, театром которых оно является. Натурщики Кулешова становятся похожими на Алису из сказки Льюиса Кэрролла, которая то растет, то сжимается, у которой неожиданно вытягивается шея и т.д. Жиль Делез, исследовавший поведение такого тела, заметил, что оно порывает с нормами традиционной причинности, увязывающими всякое изменение телесной поверхности с причиной, скрытой внутри. Делез заменяет эту традиционную причинность иной, когда поверхностные события сополагаются в серии и ряды. Каузальность в этих сериях не связывает поверхностное событие с невидимой внутренней причиной, но сцепляет события между собой в цепочки следствий без внутренних причин: "...Тем легче события, всегда являясь лишь следствиями, могут взаимодействовать друг с другом в функции квази-причин или вступать во всегда обратимые отношения квази-причинности..."

Между тем тело актера имеет по меньшей мере одну часть, которая не может сворачиваться и разворачиваться, занимать ударные и неударные положения и которая имеет фундаментальное значение в сфере выразительности, - это лицо. Лицо оказывается той частью тела, которая в наименьшей степени подвластна механизации, и в этом смысле на фоне "конструктивизма" Кулешова и его соратников оно предстает каким-то неподвластным системе архаическим элементом, явно архаическим наследием того "дурного прошлого", когда движения тела были безнадежно неорганизованными и неконтролируемыми.

Кулешов как бы переворачивал ход эволюции человеческого тела. Очевидно, что именно лицо с его выразительной мимикой является наиболее поздним эволюционным образованием. Оно отмечает дифференциацию чисто моторной динамики тела от "выразительных" движений, мимики, которым отводится специализированная область. "Выразительные" движения в основном концентрируются вокруг рта, то есть главного органа производства речи - еще одной экспрессивной системы. Возникновение мимической зоны вокруг речевого отверстия отмечает связь мимики с дыханием, с "пневмой", с "внутренним", с идущим изнутри. Лицо пожалуй, единственная часть тела, сопротивляющаяся делезовской редукции к чисто поверхностным событиям. Даже гротескные трансформации лица в карикатурах противостоят чисто "поверхностному" чтению, во всяком случае они могут пониматься как процедура подчеркнутой трансформации внутреннего в чисто внешнее, телесно поверхностное.

То, что эволюционно является новейшим образованием, для Кулешова - знак архаики. Новая кинематография, согласно Кулешову, должна строиться на "точности во времени", "точности в пространстве", "точности организации", это "кинематография, фиксирующая организованный человеческий и натурный материал". Никакой точной организации лицо не дает. Оно связано с мистицизмом психологизма, против которого Кулешов выступал часто и запальчиво и который связывал с русской психологической драмой, "ложной с начала и до конца - лгущей одновременно и кинематографии и жизни".

Как бы там ни было, при всей неудовлетворенности лицом избавиться от него все же не представляется возможным. Кулешов неохотно смиряется с его существованием, но указывает, что по своим возможностям оно не идет ни в какое сравнение с руками - идеальным аналогом неких механических рычагов. Закономерно режиссер видит в руках и ногах гораздо более эффективное средство выразительности, чем в лице:

"...Мы знаем, что руки выражают буквально все: происхождение, характер, здоровье, профессию, отношение человека к явлениям; ноги - почти то же самое.

Лицо, по существу, все выражает значительно скупее и бледнее, у него слишком узкий диапазон работы, слишком мало выражающих комбинаций".

Отсутствие "комбинаций" и "узкий диапазон работы" - это отрицание возможностей лица именно с точки зрения его механики - лоб или глаз не могут сворачиваться и разворачиваться в таком пространственно-динамическом диапазоне, как рука и нога. Микродвижения мимики с ее неисчерпаемым богатством, с точки зрения телесной механики, слишком незначительны, чтобы принимать их в расчет.

Тем не менее лицо занимает весьма значительное место в режиссерской практике Кулешова, начиная со знаменитых фильмов без пленки. Некоторые сцены в них строятся на навязчивом показе лиц натурщиков. Вот, например, фрагмент либретто фильма без пленки "Месть":

"12. Лицо клерка.

13. Лица двух.

14. Лицо машинистки.

15. Раскрытый шкаф. Клерк у шкафа.

16. Лицо клерка.

17. Лицо машинистки.

18. Лица двух".

Эти характерные для Кулешова монтажные сюиты лиц, разумеется, противоречат декларативному недоверию к лицу как органу выразительности. Как же все-таки мыслит себе лицо в качестве такого органа Кулешов? Мне представляется, что кулешовские лица можно разделить на две категории. Первую можно обозначить как "лицо-маску", вторую - как "лицо-машину".

Начну со второй категории, как наиболее полно выражающей утопию кулешовской телесности. Лицо-машина - это такое лицо, которое вопреки своей анатомической норме ведет себя по законам механизированного тела натурщика. Это, по существу, лицо, превращенное в тело-машину. Это лицо, работающее по законам не свойственной ему телесности, воспроизводящее в своем "узком диапазоне" работу рук и ног. Каждая составляющая такого лица превращается в свободный механический орган. При этом свобода такого органа выражается в его полной автономии от других "органов" лицевой выразительности. Системность мимики нарушается таким лицом, и на месте традиционной экспрессивной системности возникает делезовская псевдопричинность, случайная связь чисто поверхностных телесных событий.

В книге Кулешова "Искусство кино" (1929) содержится характерное описание функционирования лица-машины:

"С большой осторожностью следует переходить на работу с лицом. Кинематограф не терпит подчеркнутой, грубой работы лица; театральная техника для экрана неприемлема, потому что радиус движений на сцене слишком велик. На экране самые незаметные изменения лица выходят слишком грубыми - зритель не поверит в такую игру. Лицо тренируется рядом упражнений обязательно с учетом метрического и ритмического времени работы. Лицо может изменяться от работы лба, бровей, глаз, носа, щек, губ, нижней челюсти. Лоб может быть нормален, приподнят, брови - то же самое, глаза нормальны, закрыты, полуоткрыты, раскрыты, широко раскрыты, повернуты вправо, влево, вверх, вниз. Нос может морщиться, щеки надуваться и втягиваться, губы и рот - сжаты, открыты, полуоткрыты, приподняты (смех), опущены; нижняя челюсть может быть энергично выставлена вперед, может сдвигаться вправо и влево. В общем, для работы лица и всех сочленений человека очень полезна система Дельсарта, но только как учет возможных изменений человеческого механизма, а не как способ игры".

Этот кусок любопытен тем, что он начинается со стандартной для киномысли того времени установки на табуирование грубых мимических движений на экране, а кончается надувающимися щеками и карикатурными энергичными движениями нижней челюсти вперед, вправо и влево. Удивительным образом сам Кулешов, вероятно, не относил эту гротескную механику к области грубого мимирования. К этой странности я еще вернусь.

Далее Кулешов предлагает читателю "примерный этюд" лицевых движений:

"1) Лицо нормальное, 2) глаза прищурены, идут вправо, 3) пауза, 4) лоб и брови нахмуриваются, 5) нижняя челюсть выдвигается вперед, 6) глаза резко передвигаются вправо, 7) нижняя челюсть влево, 8) пауза, 9) лицо нормально, но глаза остаются в предыдущем положении, 10) глаза широко открываются, одновременно полуоткрывается рот и т.д.".

В этой лицевой физкультуре очевидна ее совершенная психологическая немотивированность. Лицо расщеплено на совершенно автономные части, которые движутся по заданию режиссера как части некой машины, не имеющей никакого смыслового задания. Перед нами не более чем упражнение на динамику механических частей. То, что лицо-машина работает без всякого выразительного задания психологического типа, можно подтвердить и следующим фактом. Кулешов особое значение в механике лица уделял глазам. Это естественно, ведь глаза имеют гораздо большую механическую свободу движений, чем, например, нос или щеки. Глаза - самая механическая часть лица. Кулешов отмечал:

"Существует много специальных упражнений для глаз; например, им очень трудно без толчков, ровно передвигаться по горизонтальной линии вправо и влево; чтобы достигнуть плавного движения, надо на вытянутой руке держать карандаш, все время смотреть на него и водить им перед собой, параллельно полу. Такое упражнение быстро приучает глаз плавно работать, что на экране выходит гораздо лучше порывистых, рваных движений (если они, конечно, не нужны специально)".

Кулешов, по-видимому, придавал какое-то особое значение этой технике плавного движения глаз. В 1921 году он просит выделить ему небольшое количество пленки для регистрации теоретически наиболее важных для него экспериментов, среди которых: "Равномерное движение глаз натурщика".

Это упражнение демонстрирует несколько существенных моментов. Во-первых, идею превращения глаза в руку. Движение глаза должно регулироваться не задачей зрения, но движением руки, с которым оно синхронизируется. Тело (в виде руки) проникает в поле зрения как объект зрения, но одновременно и как его регулятор. В принципе моторика тесно связана со зрением. Каждая увиденная вещь в потенции может быть "присвоена", к ней можно приблизиться и взять рукой. В данном же случае рука как бы опережает зрение и ведет его за собой. Но эта перевернутость классической последовательности только усиливает возможную обратимость видимого и видящего, заданную связью между рукой и глазом.

Морис Мерло-Понти так сформулировал один из парадоксов, вытекающих из того, что человеческое тело одновременно и видит и видимо:

"Поскольку мое тело видимо и находится в движении, оно принадлежит к числу вещей, оказывается одной из них, обладает такой же внутренней связностью и, как и другие вещи, вплетено в мировую ткань. Однако, поскольку оно само видит и само движется, оно образует из других вещей сферу вокруг себя, так что они становятся его дополнением или продолжением".

Как будет видно из дальнейшего, само отношение между лицом и телом в системе Кулешова строится почти по схеме Мерло-Понти, когда тело становится как бы дополнением лица, а невидимое лицо превращается в продолжение тела. Речь идет об установлении зеркальной зыбкой реверсии между видящим и видимым.

Кроме того, насильственное безостановочное движение глаза нарушает тот режим субъективности, который исторически связан с системой линейной перспективы и неподвижным, фиксированным местом субъекта в ней. По наблюдению Юбера Дамиша, такая перспектива, хотя и принято идентифицировать ее с всевластным субъектом, отнюдь не выражает отношения господства над миром. Отношения господства, по мнению Дамиша, куда более отчетливо вписаны в панорамное движение глаза, охватывающее все пространство, в которое он помещен:

"В строго оптическом смысле слова перспектива не придает глазу никаких преимуществ властвования, но, напротив, навязывает ему такие условия, в которых он может обладать абсолютно четким зрением лишь в непосредственной близости от центрального луча, того единственного, который прямо, без всякого преломления, идет от глаза к объекту".

В кулешовском эксперименте парадоксально сочетается панорамное движение глаза с его фиксацией (на карандаше). В принципе, несмотря на безостановочное движение, а может быть, именно благодаря ему, глаз видит только карандаш, то есть только объект, непосредственно связанный с глазом. Боковое зрение здесь просто элиминировано.

Эти отношения создают еще большее напряжение между глазом и предметом, между видимым и видящим, ставя их буквально на край взаимотрансформации. Гипнотическая привязанность глаза к объекту в какой-то момент производит реверсию между субъектом и объектом, поражая субъекта слепотой. Превращение глаза в своего рода протез руки было призвано механизировать движение глаза, плавность смещения которого придает ему выраженный механический характер. Но именно эта плавность движения глаза и ослепляет его. Ведь та прерывистость, которую хочет изгнать Кулешов, задается "нормальной" работой глаза, останавливающегося в своих траекториях на некоторых точках, на объектах, с которыми этот глаз вступает в контакт (прерывистость движения как будто членит поле зрения на множество едва дифференцируемых друг от друга перспективных систем). В этом смысле работа глаза регулируется тем вещным миром, который он ощупывает. Механическая плавность движения делает глаз невидящим, не позволяет ему задержаться на предмете, объекте зрения. Глаз функционирует как машина, работающая по неким внутренним законам механики, никак не соотносимым с процессом зрения и внешним миром.

И наконец, еще один существенный момент, связанный с утопией плавно скользящего взгляда. Такой взгляд относится не к человеческой анатомии, а к сфере механического инструментального зрения. Глаз, движущийся плавно, без скачков, - это кинокамера, чье движение, хотя и имитирует движение глаз человека, строится как раз по принципу плавной механической траектории. Человеческий глаз у Кулешова уподобляется кинокамере.

Разумеется, в своем идеальном виде лицо-машина так и осталось теоретической утопией, но основные принципы этой утопии все же получили хотя бы частичное воплощение. Виктор Шкловский в своей статье о Хохловой цитирует впечатления немецкого театрального критика Пауля Шеффера, который в спектаклях кулешовской мастерской (фильмах без пленки) отмечает принцип "ритмизации мимического действия". Он же в игре Хохловой видит "великолепную игру глаз, неописуемую молниеносность взгляда". Молниеносность взгляда - это движение глазного яблока без прерывистости и задержек. Кулешов активно использовал этот навык Хохловой, в частности, в "Приключениях мистера Веста".

В том же фильме имеются целые эпизоды, в которых мимическая "работа" актеров строится по принципу лица-машины. Это, например, эпизод суда над мистером Вестом, где переодетые в гротескных большевиков бандиты пугают Веста невероятной механикой своих лиц, вращая глазами, выдвигая челюсти, бешено шевеля лбом и т.д. В этом эпизоде в серию машинообразных лиц включен странный, ничем не мотивированный кадр, демонстрирующий обнаженный торс мужчины, то надувающего, то втягивающего в себя живот. Эта фантастическая механика живота по существу ничем не отличается от механики лиц. Лицо и тело в этом эпизоде работают совершенно в одном режиме и могут заменять друг друга. Тело становится лицеобразным, лицо - теломорфным. То и другое - механическим.

Мимика такого лица вряд ли может быть названа "экспрессивной". Движения лицевых мышц здесь ничего не выражают, всякая связь с внутренней "причиной" здесь прервана. Если и искать причину, вызывающую такие странные лицевые конвульсии, то она, конечно, находится вне тела - как рука, ответственная за движение глаз. Или, вернее, где-то на переходе из внутреннего во внешнее - как та же рука, принадлежащая видящему телу, но от него "отделяющаяся", превращающаяся в "видимое". Импульс как бы приходит изнутри, но преобразившись во внешнее. Рука, заставляющая двигаться глаз вслед за собой, разумеется, побуждаема волевым импульсом изнутри, но странным образом отделяющимся от тела и возвращающимся к нему как бы со стороны, как рука "другого".

Это "овнешнение" внутреннего придает всей мимической системе отчетливо диаграмматический характер. То, что некогда было знаком внутренних импульсов, становится механическим продуктом лицевой машины, переводящей внутреннее во взаимодействие энергий и сил.

### 2

Теперь обратимся к другой модели, ко второму типа лица у Кулешова - "лицу-маске". В отличие от лица-машины, лицо-маска специально не описано Кулешовым, оно не стало предметом его теоретизирования. Интерес к маске возник в России еще в десятые годы одновременно с ростом интереса к рационализации телесной экспрессивности. Гордон Крэг, столь популярный в русских театральных кругах, так мотивировал в 1908 году необходимость маски:

"Выражение человеческого лица по большей части не имеет никакой ценности, и изучение искусства театра убеждает меня в том, что было бы лучше, если бы на лице исполнителя (при условии, что оно не скучное) появлялось вместо шестисот всевозможных выражений только шесть".

Применительно к кинематографу апология лица-маски характерна для многих теоретиков от Луи Деллюка до Белы Балаша. Деллюк, рекомендовавший актерам "создать себе гипсовое лицо", не колеблясь советовал использовать для этой цели кокаин:

"Порция кокаина создает маску и придает глазам странную неподвижность, которую в кино можно только приветствовать".

Между прочим, соотечественник Деллюка Анри Мишо много лет спустя отмечал, что кокаин трансформирует лицо в маску в восприятии зрителя, находящегося под воздействием наркотика. Лицо как бы становится "ясным", однозначным: "В лицах не остается ничего неясного. Они стали говорящими. Я открываю их". И это открытие лица означает трансформацию физиогномики в некую картину взаимодействия сил, потоков, напряжений. Мишо описывает проникновение за маску именно как обнаружение взаимодействия сил.

Маску в кино пропагандировал соратник Кулешова Валентин Туркин, который в своей книге о киноактере перечислял классический набор актеров, чье мастерство постоянно описывалось в категории маски: Чаплин, Аста Нильсен, Конрад Фейдт, Пауль Вегенер, Вернер Краусс.

Кулешов посвятил специальную статью Конраду Фейдту, технику которого он традиционно сравнивал с техникой Асты Нильсен. Он утверждал, что лицо Фейдта "сконструировано по всем правилам кинематографической выразительности": "кривая улыбка, черные зубы, огромный лоб с дрожащими жилами нервного человека, исключительные для съемки глаза: светлые, стеклянные, почти белые".

Если для лица-машины чрезвычайно существенно механически плавное движение глаз, то для лица-маски - их неподвижность, белесость, стекловидность - то есть все то же отсутствие зрения, слепота. Стекловидная белесость глаз входила в определенный репертуар черт, считавшихся фотогеничными. Евгений Петров так объяснял это явление в книге, которую Николай Фореггер назвал "первой попыткой конспекта элементарной кинограмоты" в области актерской игры:

"Наиболее фотогеничным будет такой предмет, который отражает от себя сравнительно большее количество ультрафиолетовых лучей, по цвету - является контрастом с окружающим его фоном, поверхность которого будет (сравнительно) плотной, ибо лучше выходит предмет с плотной полированной поверхностью, чем шероховатой (лучше отражает лучи). (...) Наиболее фотогеничным цветом глаз считается черный, но в некоторых случаях он не достигает желаемого результата, и светлые глаза производят больший эффект. Поэтому надо считать, что цвет глаз нужно подбирать согласно с характером исполняемых ролей.

Главное в глазах не цвет, а их блеск, выражение".

Петров приводит суждение, вплоть до сегодняшнего дня господствующее в фотографическом портретировании. Экспрессивность взгляду придается бликом, то есть максимально интенсивным отражением лучей от "полированной поверхности". Значение бликов было хорошо известно и до изобретения фотографии. Китайский теоретик портретирования начала XIX века Дин Гао так суммировал существо процедуры "оживления" портрета:

"В середине наметь зрачки, тут нужно удержать блики: смотри: наверху, посредине, внизу, по бокам, сталкиваются пять бликов, улови их все и собери, чтобы создать насыщенное и пышное выражение".

А вот как формулирует Дин Гао существо "глаз человека талантливого":

"Когда эти глаза смотрят на тебя, они сияют пышным блеском; их блики должны быть тонки и удлиненны. Передал верно - они сами собой будут в живом движении".

Значение бликов, обозначающих интенсивное отражение лучей от поверхности глаза, связано с тем, что глаза являются знаками субъективности, а потому основным фактором, превращающим лицо в лицо человека. Только они обращены из тела человека вовне и прорывают кожно-телесный покров как внешнюю границу организма. Лучи, отражающиеся от их поверхности, физически зримо обозначают движение взгляда изнутри вовне. При этом показательно, что эта "устремленность" зависит от лучей, падающих на поверхность глаза извне. Именно чисто внешний фактор ответственен за "эффект субъективности". Блики на глазах превращают их в очаг "метаболизма" между телом и миром. Отсюда и отмеченный Дин Гао эффект "движения" глаз, оживленных бликом. Закрытие глаз метафорически обозначает превращение лица в "вещь".

Белая стекловидность глаз Фейдта делает их совершенно особыми отражателями лучей. Они отражают максимальное количество падающих на них лучей, но отсутствие темного фона роговиц нарушает "нормальный" баланс между поглощением и отражением света. В итоге возникает эффект как бы блокировки взгляда, идущего изнутри (из глубины, из темноты), взгляд оказывается целиком внешним событием. Он как бы полностью формируется извне (эта игра отражения и поглощения отчасти и в иной форме напоминает игру поглощения и извлечения голоса в технике дубляжа). Глаза Фейдта как бы лишь имитируют взгляд, испускаемый вовне. В итоге лицо Фейдта превращается в маску, в лицо-вещь.

В одном из важных ранних теоретических текстов Кулешов специально останавливается на связях натурщика с вещью:

"...Наиболее впечатляет не актер, а вещи. Забытая перчатка в пустом зале, цветок, присланный любимой, брошенная шаль или кольцо, снятые отдельно и вмонтированные в ряд сцен, производят определеннейшее впечатление и "играют" своим видом и психологическим значением так же, как и натурщик. То есть значение натурщика и вещи в кино при умелом монтаже может быть равноценно".

Невидящий взгляд - это первейшее средство превращения лица в маску, вещь, придания лицу телесности, которая и уподобляет лицо вещи, натурщика - неодушевленному предмету. Жан Эпштейн, особенно чувствительный к "физиогномике" предмета на крупном плане, специально отмечал по поводу крупного плана глаза: "Крупный план глаза - это больше не глаз, это НЕКИЙ глаз: то есть миметическая видимость, за которой вдруг возникает личность взгляда...".

Именно предельное укрупнение глаза резко меняет его функцию, превращая глаз в объект, тело, отрывая его от функции взгляда, делающего лицо лицом. Не случайно Эпштейн не видит существенной разницы между крупным планом глаза и пистолета: "А крупный план револьвера - это больше не револьвер, это персонаж-револьвер...". Револьвер, напротив, будучи неодушевленной вещью, обращает к зрителю подобие зрачка - дуло. Персонаж-револьвер, по существу, то же самое, что взгляд-личность, - нечто телесное, не способное до конца воплотить в себе сущность взгляда, который никак не может облечься в тело.

Слепота маски отражается на пластике актерского тела. Известно, что в театре Но маски почти ослепляли облаченных в них актеров:

"Глазные щели в маске чрезвычайно малы, в лучшем случае они позволяют увидеть публику задних рядов. Пол сцены (лишь весьма ограниченное пространство перед собой) актер видит через глазные и небольшие ноздревые отверстия. Все, на что способен исполнитель, начинающий выступать в маске, - не наталкиваться на других актеров. В театре Но "чувство сцены" имеет почти ту же природу, что и восприятие мира слепыми людьми. (Парадоксально, что маски слепых имеют самые большие прорези для глаз!) Актер учится не только носить маску, но и воспринимать в ней сцену и зрительный зал, поскольку, надевая ее, он иначе ощущает сценическое пространство. Отключая зрение, человек острее чувствует, что он пребывает в пространстве, в космосе и что он должен скоординировать свои действия, чтобы пребывать в нем".

Слепота заставляет тело обживать пространство, интериоризировать его в качестве некоего места. Благодаря нарушенному зрению тело как бы распространяется вовне, вписывает себя во внешние лабиринты. В результате экспрессия тела пронизывается симбиозом с пространственными объемами.

Находившийся под сильным влиянием театра Но Уильям Батлер Йейтс в 1911 году обратился к Гордону Крэгу с просьбой придумать маску Слепого для пьесы "On Baile's Strand". Крэг сделал набросок странной сморщенной маски и прокомментировал его:

"Глаза закрыты, они все еще очень сердиты, и я исхожу из того, что этот человек видит носом. Я воображаю, что он вынюхивает свой путь в темноте, и кажется, что он, не прекращая, свистит, вытянув рот вперед трубочкой".

Гримаса маски Слепого отмечает перенос ориентации с глаз на иные органы чувств, но органы эти у Крэга, несмотря на их расположенность на лице, ведут себя не так, как "положено" лицу. Нос и рот вытягиваются подобно зачаточным рукам. Маска, в силу одной только репрезентации слепоты, превращается в гротескную копию тела. Собственно, искажающая ее гримаса - это признак не "фациальности", но телесности.

Может быть, наиболее выразительно лицо-маска у Кулешова возникает в знаменитом эксперименте с крупным планом Мозжухина. Для достижения монтажного эффекта было сознательно выбрано маскообразное лицо актера. Пудовкин вспоминал: "Мы нарочно выбрали спокойное, ничего не выражающее лицо"\*. (\* Приведу каноническое описание эксперимента, данное Пудовкиным: "Мы взяли из какой-то картины снятое крупным планом лицо известного русского актера Мозжухина. Мы нарочно выбрали спокойное, ничего не выражающее лицо. В первой комбинации сейчас же за лицом Мозжухина следовала тарелка супа, стоящая на столе. Выходило, конечно, так, что Мозжухин смотрит на этот суп. Во второй комбинации лицо Мозжухина было склеено с гробом, в котором лежит умершая женщина. В третьей, наконец, за лицом следовала маленькая девочка, играющая очень смешным игрушечным медведем. Когда мы показали все три комбинации неподготовленной публике, результат оказался потрясающим. Зрители восхищались тонкой игрой артиста. Они отмечали его тяжелую задумчивость над забытым супом. Трогались глубокой печалью глаз, смотрящих на покойницу, и восторгались легкой улыбкой, с которой он любовался играющей девочкой".) "Ничего не выражающее лицо" - это маска, которая еще не стала лицом в прямом смысле слова, потому что родовой чертой лица как лица является именно его способность выражать. Это лицо-маска, сквозь которую еще должно проступить "лицо-выражение". Делез и Гваттари окрестили такое лицо-маску "абстрактной машиной лицеобразования" и отметили, что именно из этой абстрактной машины "рождаются конкретные лица". Согласно Делезу-Гваттари, абстрактная машина лица-маски состоит из черной дыры взгляда (субъективности) и белой стены лицевой поверхности, своего рода экрана. Такое лицо как будто скрывает в себе модель кинопроекции с остекленевшим взглядом глаза-камеры и белым экраном. Монтажный опыт Кулешова с лицом Мозжухина и демонстрирует, каким образом от соположения с изображениями объектов (тарелки супа, мертвой женщины и т.д.) на экран лица-маски проецируется конкретное лицо-выражение. Эксперимент с Мозжухиным может быть описан через модель "абстрактной машины лицеобразования", работающей на основе маски.

Проступание лица-выражения сквозь лицо-маску, иными словами рождение конкретного лица в монтаже, связано у Кулешова с процессом превращения лица в тело, в инертный, вещный, отчужденный от внутренней выразительности объект. Рождение конкретного лица совершенно не связано у него с идеей некоего проступания смыслов (души) изнутри на телесную поверхность, оно не связано с классической идеей выразительности - экс-прессии - как некоего давления изнутри наружу. Кулешов писал:

"...Выражение какого-либо чувства натурщиков в пределах одной сцены меняется (на экране, а не во время "игры" его перед съемочным аппаратом) в зависимости от того, с какой сменой этот кусок монтируется. (...) Подобный закон наблюдается в театре, который, правда, выражается в совершенно других моментах. Если мы наденем на актера маску и заставим его принять печальную позу, то и маска будет выражать печаль, если же актер примет радостную позу, то нам будет казаться, что маска радостна".

В этом рассуждении нужно отметить два момента. Первый - лицо-маска в монтажном ряду уподобляется маске на теле актера. Таким образом, монтажное окружение крупного плана натурщика превращается в своего рода тело или, во всяком случае, функционирует так же как тело. Второй - лицо-маска получает свое значение от тела, оно как бы изживает в себе все лицевое и служит для растворения лица в том теле, которое его продолжает. Маска превращается в часть тела. Тело обладает той механической подвижностью, о которой мы уже говорили, и проецирует выразительность этой подвижности на статичное лицо-маску. Лицо становится отростком, органом тела. Можно выразить происходящее и иначе - тело приобретает "черты лица", лицо становится телом, между ними происходит обмен (С. Вермель, обыгрывая эту ситуацию обмена, назвал маску "позой лица"). Делез и Гваттари отмечали это явление, обозначенное ими как "фациализация тела", например, в изображениях стигматизации святого Франциска, когда раны, открывающиеся на руках святого, как бы "фациализируют" его тело, прорезают в нем глаза. То же происходит и с нашей одеждой, на которой пуговицы, например, открывают "глаза", проецируя на тело выразительность лица. По мнению французских теоретиков, означающее может быть спроецировано на тело, только подвергшееся предварительной фациализации. Однако, как показывает, например, античный миф о Баубо, лицо всегда фациализировано (например, соски на груди всегда выступают в качестве потенциальных "глаз" тела).

Любопытно, что опыты "фациализации" тела с помощью лица-маски, которые интересовали Кулешова, независимо от него и в ином ключе проделывал немецкий актер Вернер Краусс. Карл Цукмайер вспоминал, что Краусс ненавидел мимическую игру и мечтал воздействовать на зрителей с помощью маски. Однажды Цукмайер принес Крауссу маску призрака, которая хранилась у него на чердаке. Краусс надел ее и затем с помощью коротких монологов и жестикуляции рук вызывал у присутствующих отчетливое впечатление, что маска плачет и смеется. В 1923 году Фридрих Зибург в статье "Магия тела" посвятил специальный фрагмент актерской технике Краусса, где, в частности, замечал: "Его телесная интенсивность так велика, что, когда он не располагает в качестве строительного материала словом, вся его сила устремляется в члены его тела, где она стремится обрести чисто пантомимическую магию лица".

Зибург пишет о магическом превращении в такие моменты всего тела в маску.

Трансформация тела Краусса хорошо вписывается в ситуацию "обмена" между лицом и телом. Речь идет именно не просто о проекции телесного на лицевое, но об обмене. Жак Копо, французский далькрозианец и уже в силу одного этого режиссер близкий по своим установкам Кулешову, использовал маски в основном не для подавления иррациональной мимики лица, но для раскрепощения тела актера:

"Для того чтобы раскрепостить людей в моей Школе, я надевал на них маски. И я мог мгновенно увидеть изменения в молодом актере. Понимаете ли, лицо для нас мучительно: маска спасает наше достоинство, нашу свободу. Маска предохраняет нашу душу от гримас. А потом, в силу целого ряда последствий, человек в маске остро чувствует имеющиеся у него возможности телесной экспрессивности. Дело зашло так далеко, что таким образом я вылечил молодого человека, парализованного удручающей застенчивостью".

По мнению Копо, раскрепощение тела возможно только через элиминацию мимики. Мимика блокирует телесную динамику, потому что она оказывается текстом, интерпретирующим ее в психологических кодах. Именно обнаженное лицо способно "сместить" интерпретацию механически движущегося тела из сферы пластического совершенства в область, например, нелепой неадекватности. Пока не "уничтожено" лицо, тело не обретет свободу.

Установка на маску заставляет тело брать на себя функцию лица, а лицо превращает в тело. Датский режиссер Урбан Гад, анализируя игру Асты Нильсен (классической актрисы с лицом-маской), указывал, что само превращение лица в маску производится благодаря кинематографической технике крупного плана. Это превращение обладает своей логикой. Кинообъектив, обыкновенно описывавшийся как инструмент сверхобъективного зрения, как будто проецирует свою силу "объективирования" на снимаемое им лицо. Оптика объективирует лицо, придавая ему характер маски. Гад писал:

"Но главное - это то, что фильм показывает самую незначительную особенность лица или фигуры в очень усиленном виде. Небольшая округлость ноги изгибает ее, превращая в саблю, нос с небольшой горбинкой становится крюком. Относительно большое расстояние между носом и ртом превращается в фильме в настоящую пустыню, скошенный подбородок создает попугайный профиль. (...) Можно подумать, что в камере имеется линза, выточенная из андерсоновского волшебного зеркала".

"Объективация" лица, как уже указывалось, сопровождается "фациализацией" тела. Такая трансформация по сути диаграмматична. Никакой "экспрессивности" в такой ситуации не возникает, возникает иллюзия экспрессивности, симуляция. Но симуляция эта действует так, что результат проекций (например, лица на тело) прочитывается как экспрессивность. Диаграмма в данном случае выдает себя за означающее. Весь процесс может быть понят как своего рода "зазеркаливание" лица и тела. Происходит нечто подобное генезису уродов через воображаемое зеркало, пронизывающее тело. Тело как бы расщепляется надвое, на взаимоотраженные и взаимокопирующие "собственно тело" и "лицо".

Балаш описывает исполнение Астой Нильсен роли Гамлета в эпизоде встречи Гамлета с Фортинбрасом:

"Крупный план лица Асты Нильсен. Она смотрит на Фортинбраса, не узнавая его, пустыми непонимающими глазами. Ее губы в бессмысленной гримасе смеха подражают приближающемуся королю. Лицо Фортинбраса отражается в ее лице как в зеркале. Она как бы фотографирует лицо, ныряет в его глубины, возвращается назад, и смех, который был лишь извне отпечатанной маской, постепенно изнутри теплеет и становится живым выражением лица. В этом заключается все ее искусство".

Рождение конкретного лица, так же как и в эксперименте с Мозжухиным, происходит за счет отражения в маске ("абстрактной машине лицеобразования") чужого тела. Отрывок Балаша интересен тем, что зеркальность функционирования маски здесь непосредственно описывается как киносъемка. Не просто лицо превращается в маску под воздействием "объективного" взгляда камеры, но сама маска становится камерой. "Пустые, непонимающие глаза", с которыми мы уже сталкивались, становятся глазом камеры, чья объективность выражается в ее "слепоте". Подавление прерывистости движения глаза, его дискретности окончательно связывается с объективностью зрения. Объективность зрения - с вещей слепотой машины.

Взгляд не просто синхронизируется с движением руки, через эту синхронизацию он начинает как бы ощупывать мир (в отличие от "нормального" глаза, который основывает сканирование на системе точек - остановок-уколов). Через это ощупывание в иконическом как будто открывается индексальное измерение, непосредственная физическая связь между репрезентацией и ее объектом. Маска в этом режиме восприятия как будто становится слепком с ощупываемого глазом объекта, приобретает отпечаток чужой телесности.

В 10-20-е годы маска все чаще начинает ассоциироваться с выражением сущности, а лицо - с ложью. По видимости, такой подход кажется парадоксальным, но за ним стоит своеобразная логика. Маска соприродна сущности - потому что объективно ее отражает. Она онтологична. В 1915 году Карл Эйнштейн опубликовал небольшую книжку "Негритянская пластика", оказавшую большое влияние на европейское понимание маски. Эйнштейн отталкивался от анализа татуированного тела как тела, потерявшего интимный характер и приобретшего своеобразную объективность. Эйнштейн называл татуировку актом "самообъективации" тела. Через этот акт африканец усиливает в себе элементы "типического", претерпевает превращение в другого, в том числе и в природный феномен - реку, например. И это преобразование проецируется на тело извне и не имеет ничего общего с внутренней трансформацией. Маска, как и татуировка, служит той же цели, она "объективирует" человека в род, которому он принадлежит, превращает его в божество. "Вот почему маска, - замечал Эйнштейн, - имеет смысл только тогда, когда она нечеловечна, безлична". Но это превращение в род или божество и есть приближение к сущности. В таком контексте лицо и скрывающаяся за ним "личность", разумеется, выступают как лживость.

Лицо-маска и лицо-машина у Кулешова лишь по видимости противоположны друг другу. И то и другое действуют против лица-выражения, лица-личности. И то и другое устанавливают тесную связь между лицом и телом. Лицо-машина действует по законам тела, в то время как лицо-маска, сохраняя неподвижность, рефлексивно, зеркально отражает движения тела. Монтаж служит этой механической рефлексивности, превращающей и лицо-машину и лицо-маску в метафорические кинематографические машины.

Любопытно, что Эйзенштейн в 1929 году в статье "За кадром" попытался представить актерские портреты Сяраку и маску театра Но как модели кинематографического монтажа. "Чудовищная" диспропорция частей лица и несообразно большое расстояние между ними у Сяраку и в японской театральной маске, по мнению Эйзенштейна, - просто перенос в единовременность того, что в кино растянуто во временную цепочку:

"И не то же ли мы делаем во времени, как он (Сяраку) в единовремени, вызывая чудовищную диспропорцию частей нормально протекающего события, когда мы внезапно членим на "крупно схватывающие руки", "средние планы борьбы" и "совсем крупные вытаращенные глаза", делая монтажную разбивку события на планы?!".

Диспропорциональность маски оказывается диаграмматической записью временных промежутков, последовательности разнородных частей. Маска становится в таком понимании диаграммой процесса, записью восприятия, реакции, движения времени. В каком-то смысле она вписывает в свои деформации не только соотнесенное с ней тело, но и присутствие противостоящего ей кинозрителя.

Эти метафорические киномашины, эти чувствительные, зеркальные маски являются антропологической утопией, которую Кулешов проецировал на своих учеников и сотрудников. Кулешов описывал их как неких особых "футуристических" "чудовищ", людей, лишенных обычных человеческих лиц:

"Нам нужны необыкновенные люди, нам нужны "чудовища", как говорит один из первых киноработников Ахрамович-Ашмарин. "Чудовища" - люди, которые сумели бы воспитать свое тело в планах точного изучения его механической конструкции. (...) И такова наша молодая, крепкая, закаленная и "чудовищная" армия механических людей, экспериментальная группа учеников Государственного института кинематографии".

Человек без лица - воплощение рода, бога - такое же чудовище, как животное, наделенное лицом. Мишель Приер заметил: "Если бы животное в своей индивидуальной узнаваемости было опознаваемо по голове, выделяясь через лицо из своего стада, оно перестало бы быть членом своего рода, чтобы стать священным животным. Сакрализация животных сопровождалась своего рода антропоморфным лицеобразованием, накладывающимся на его голову и придающим ему тератологический статус по отношению к роду, чьим анонимным и неидентифицируемым представителем оно бы было без этого фантастического преобразования".

Своеобразие лишенного лица животного заключается в том, что природное, биологическое здесь выступает как родовое, как нечто включенное в категорию, в разряд. Природное здесь выступает, вполне в духе Карла Эйнштейна, как маска. Человек же, отказываясь от лица во имя маски, напротив, отрицает свою связь с природным, хаотическим, вписывается в рациональный организм рода, используя выражение Кулешова, в "армию".

Кулешовское человеческое чудовище, меняющее лицо-машину на лицо-маску, имеет аналога в еще одном "монстре", изобретенном XIX веком, - в истеричке. Интерес к истерии не случайно совпадает с волной интереса к физиогномике. Истеричка проникает в культуру XIX века как своего рода механический человек, на котором задолго до конструктивистских утопий моделируется утопия экспрессивных сверхмарионеток.

Жан-Мартен Шарко, создавший медицинский канон в диагностике и лечении истерии, придавал особое значение открытой им возможности искусственно вызывать истерические состояния под гипнозом. Лекции Шарко, собиравшие толпы любопытных, строились вокруг этих искусственно вызываемых гипнотических состояний, превращенных в настоящий "театр", а по выражению Акселя Мунте, в "абсурдный фарс" истерии. Одним из открытий Шарко, сделанных им на "механическом" теле загипнотизированной истерички, была способность пациенток отвечать на любое задаваемое врачом положение тела изменением мимики лица. Мимирование истеричек происходило без всякого сознательного их участия. Лицо-маска истерички превращается под воздействием Шарко и его ассистентов в лицо-машину.

Сотрудник Шарко Легран дю Солль так описывает этот процесс: "Положение члена так тесно связывается с соответствующим выражением лица на основе привычки, что в каталептическом сне с легкостью и совершенно автоматически формируется большинство тех мускульных сокращений, которые выражают наши интимные чувства, стоит придать членам соответствующее положение.

Так, больная начинает улыбаться, когда к ее губам подносят пальцы, обращенные к ней внутренней стороной; ее лицо становится угрожающим, когда вытягивают вперед ее руку, сжатую в кулак (...). Все эти движения лица выполняются спонтанно, без участия воли или сознания пациентки. Речь идет о совершенно автоматическом поведении (...), больная действует машинально, как настоящий автомат, в тот момент когда приданные ей выражение или движение вызывают активность системы нервных клеток, отвечающих за данные действия".

Истеричка у Шарко работает совершенно иначе, чем классический актер психологической школы, чья мимика обыкновенно считается отражением его внутреннего состояния. Она выражает страсти, не имеющие никакого отношения к ее внутреннему состоянию и даже недоступные ее сознанию. Шарко объяснял систему этих механических, чисто рефлекторных движений тем, что они осуществляются на фоне "спящего" эго и затрагивают лишь чрезвычайно узкий спектр изолированных от психической сферы в широком смысле нервных центров. Центры эти Шарко не относил к коре головного мозга, а скорее к области спинного мозга и называл связанные с ними ощущения "мышечным чувством":

"В подобном каталептическом состоянии в большинстве случаев мы имеем единственную возможность вступить в отношения с таким образом загипнотизированным человеком: через мышечное чувство. Только жест или поза, которую мы придаем субъекту, сообщают ему об идее, которую мы хотим ему передать. Например, сжимая его кулаки, мы видим, как голова его отклоняется назад, а лоб, брови и основание носа морщатся в угрожающем выражении".

Полнейшая "изоляция", по выражению Шарко, таких реакций от мира эго отчуждает экспрессивность лица от "мира души". Мимика истерички воспроизводит лишь некую память мышц, "мышечное чувство" и является поэтому чисто механическим, мускульным отражением движения тела. И хотя в эти рефлекторные отражения как бы вписана мышечная память, предшествующий экспрессивный опыт, они все же почти целиком относятся к моторным автоматизмам. По существу своему они - амнезичны.

Если представить мимику в качестве означающего, то ее означаемым будет не "темная" область психики, а "ясная" механическая сфера оторванной от психики телесности. Знаменитый эксперт по гипнозу доктор Ипполит Бернхайм утверждал, например, что гипнотизм, провоцирующий состояние каталепсии, является актом чистого внушения. Фрейд, переведший на немецкий книгу Бернхайма, так суммировал его доктрину в своем предисловии к переводу:

"...Доктор Бернхайм утверждает на этих страницах, что все явления гипнотизма имеют одно и то же происхождение: они возникают из внушения, сознательной идеи, которая была введена в мозг гипнотизируемого через внешнее влияние и была принята им, как если бы она возникла спонтанно".

Таким образом, экспрессивная моторика загипнотизированной истерички лишь превращает чисто "внешнее" в иллюзорно "внутреннее". "Внутреннего", однако, в действительности не существует вовсе. Этот акцент на чисто внешнюю стимуляцию связывает понимание истерички с многовековой философской проблематикой машины, которая не может функционировать без внешней причины, а потому как модель человека предполагает наличие Бога. Фрейд приложил немалые усилия, чтобы доказать, что "внушение не может произвести ничего такого, что бы не содержалось в сознании или не было в него введено".

Лицо "классической" истерички увязывается со всем телесным механизмом, становясь его неотъемлемой частью. Такое изменение знаковой функции мимики меняет и ее механику. Лицо истерички принимает гораздо более отчетливые и неестественные масочные выражения, которые лишь условно могут быть соотнесены с определенным психическим состоянием. Эта "неадекватность" выражения может быть связана с тем, что Фрейд определял как "незнание" истерией анатомии нервной системы. Вслед за Жане Фрейд заметил, что в истерические параличи вовлечены не столько реальные анатомические части тела, сколько общераспространенные идеи органов тела:

"Она (истерия) касается органов в соответствии с общим, популярным значением их имен: нога - это нога до ее перехода в бедро, рука - это член, расположенный наверху и очерченный в соответствии с формой нашей одежды".

Этот факт позволял Фрейду понять телесные симптомы истеричек в терминах ассоциации идей. В нашем контексте он имеет несколько иное значение. Он отчасти объясняет "неорганичность" истерической моторики и экспрессивности. Но он же в какой-то мере показывает и ограниченность чисто механической утопии движения тела. Даже в самых крайних случаях механизации движения тела мы сталкиваемся с неким "концептуальным" пониманием его органов. В этом смысле плавное движение глаз, например, будучи поверхностно механическим, в действительности является "концептуальным". Оно лишь концептуально имитирует представления о механическом движении при полной несогласованности с подлинно анатомической механикой глазного яблока.

Телесность истеричек в большой степени повлияла на театр немецкого экспрессионизма, выработавший особый конвульсивный тип поведения актера, далекий от рациональной ритмизации и машинизации тела. Франк Ведекинд, например, сознательно ориентировавшийся на тип гипнотического поведения, поражал зрителей серией конвульсий, проходивших по его телу и глубоко деформировавших его природную органику. Характерно, что в практике экспрессионистского театра большое значение играла маска. Телесность немецкого экспрессионистского театра как будто заражена "концептуальностью" истерического движения.

Знаменитым образцом истерического перформанса были выступления танцовщицы Мадлен, появившейся в Мюнхене в 1903 году и бесследно исчезнувшей после 1912 года. Мадлен выходила на сцену с гипнотизером, который вводил ее в транс. Ее танец в состоянии транса претендовал на то, чтобы быть одновременно спонтанным самопроявлением ее тела и продуктом внушения гипнотизера.

Театральный критик и врач доктор Сайф так описывал выступление Мадлен в Мюнхене в 1905 году:

"Мадлен появляется спокойная и ловкая. Однако с того момента, как неподвижный взгляд и жесты Магнина погружают ее в транс, она впадает в странное состояние, и с ней происходит полная перемена. Черты ее лица становятся неподвижными, глаза начинают косить. Ряд очень странных, необычных поз, придаваемых ее членам экспериментатором, выдают почти полную и лишь слегка изменяющуюся ригидность, характерную для гипнотической каталепсии. Такого состояния нельзя добиться одной лишь имитацией.

Вдруг, при звуках музыки, новое и поразительное изменение происходит во всем облике Мадлен. Черты ее лица оживают. Мадлен встает и сопровождает музыку и выкрикиваемые пожелания жестами и пантомимическими выражениями, говорящими о грусти, блаженстве, восторге, ярости - то есть обо всех эмоциях, - при этом говорящими весьма точным образом и в соответствии с высотой, громкостью, окраской звука, интервалами и ритмом. Если же музыка вдруг прерывается, вновь возвращается каталепсия: последнее движение как будто замерзает".

Поведение Мадлен на сцене отражает одну существенную особенность истерической телесности. После того как движение члена прекращалось или приостанавливалось воздействие электростимуляции на мимические мышцы лица, больная на длительное время сохраняла без изменений свою псевдоэкспрессивную маску ("замерзающее движение" из рецензии Сайфа). Эту застывшую истеричку Шарко называл "экспрессивной статуей" и замечал: "Неподвижность полученных таким образом поз исключительно благоприятна для фотографического воспроизведения".

Эти благоприятные обстоятельства Шарко использовал более чем широко, создав впечатляющую фотографическую иконографию Сальпетриер.

Лицо-маска истерички оказывается не просто экраном, но живой фотографией, некой метафорической эмульсией, на которой отпечатываются выражение лица, поза. Истеричка действует как фотографический аппарат. В этих застывших экспрессивных позах лицо-маска и лицо-машина объединяются воедино в странном симбиозе. Псевдомеханическое тело обнаруживает тесную связь между ними. Связь эта прежде всего возникает благодаря периоду "потерянного времени" в работе телесной машины, описанному Гельмгольцем. Гельмгольц измерил время между возникновением иннервации и сокращением мышцы, время передачи нервного импульса, во время которого мускул сохраняет пассивность. Это "потерянное время" всегда вписано в работу любого живого механизма, а по мнению последователя Гельмгольца и одного из создателей хронофотографии Этьена Марея, это время, "состоящее в отношении между длительностью и тратой энергии, (...) является фундаментальным компонентом экономики тела. Время, расходуемое на любую деятельность, или время реакции - это функция внутренних законов энергии и движения, присущих телу".

Фотографирование, также основанное на "времени реакции" или "потерянном времени", вступает, таким образом, в отношения органической связи с телом-машиной и лицом-маской. Согласно справедливому наблюдению Хиллеля Шварца, пластика "идеального" телесного поведения оказывается в прямой зависимости от типа регистрирующей его технологии. Она меняется от "живой картины" к "современному танцу" вместе с развитием фотографии, а затем и появлением кинематографии. Экспрессивность человеческого тела в таком контексте действительно зависит от некой механической диаграмматической машины, детерминирующей его динамику.

Лицо истерички сохраняет все свойства лишенной выразительности маски, ее статичность и пустоту, и одновременно отмечено энергичным отпечатком механического мускульного движения лица-машины. Механика лица-машины здесь как бы преобразуется в серию фаз-масок. Речь как бы идет о фотографировании движущейся машины, которая может быть остановлена в любой момент своего движения.

Показательно, что в 1922 году Кулешов начинает регулярно фотографировать своих натурщиков. Хохлова вспоминала: "В это время Кулешов начал снимать актеров мастерской у себя дома на фото. Он снимал нас в разных этюдах, в разных ракурсах, в разном освещении. Из этих фотографий был составлен альбом, который он называл "прейскурант мастерской", демонстрирующий ассортимент наших актерских возможностей".

Среди фотографий натурщиков значительное место занимают изображения гримас, подчеркнутых до гротеска мимических движений лица. Эти фотографии имеют мало общего с традиционными изображениями актеров в роли, как правило, акцентирующими экспрессивность мимики. Перед нами скорее "экспрессивные статуи" Шарко, демонстрирующие пиковые фазы лицевой механики, возможности мускульного механизма лица. При всех поправках и отличиях, иконография натурщиков Кулешова лежит в той же плоскости, что иконография истеричек Шарко.

И это неудивительно: за фотографиями французского психиатра и советского режиссера стоит во многом сходная идеология. Такое утверждение может показаться странным, особенно если принять в расчет то, что "новый" человек советской утопии - это сверхрациональное существо, способное к тотальному сознательному контролю своего поведения, в то время как истеричка - не более чем бессознательный автомат, управляемый извне. Но эта противоположность на деле оказывается куда менее фундаментальной. Сверхрационализация конструктивистского человека осуществляется за счет элиминации того темного психического образования, которое называется "душой". Поведение человека отчуждается от любой случайности, любой непредсказуемости, от связи с психологическим мистицизмом. Новый человек советской утопии призван управлять собой как другим, тем самым превращая свое тело в некое подобие марионетки. При этом разум, управляющий телом как механическим агрегатом, приобретает некий безличный характер, он становится разумом "другого". Осуществляется как бы уже знакомое нам раздвоение, столь характерное для ситуации истерички, традиционно описывавшейся в терминах "диссоциации". Странным образом натурщик как бы объединяет в себе и волю врача и тело пациентки, поскольку и разум и тело выступают в нем как разум и тело другого.

Конструктивистский принцип уравнивания тела с механизмом неожиданным образом перекликается не только с картезианством, но и с определенным типом психозов, которые начинают привлекать внимание психиатров и психоаналитиков в конце XIX - начале XX века. Психоанализ как будто открывает конструктивистского человека в параноике и шизофренике почти одновременно с теоретиками и практиками искусства.

В ранних "Исследованиях истерии" Фрейд и Брейер уже описывали этиологию истерии через метафору "чужого тела, которое долгое время спустя после проникновения (в живую ткань) все еще продолжает быть работающим агентом".

Механика истерии оказывается действительно сходной с механикой картезианского автомата, приводимого в действие извне, "чужим телом".

В 1911 году Фрейд обратился к анализу болезни Даниэля Пауля Шребера, параноика, считавшего, что Бог с помощью нервов-проводов-лучей лишает его воли и руководит его действиями. Провода-лучи машины-Бога превращают Шребера также в своего рода машину. "Влияющая машина" становится объектом рассмотрения ученика Фрейда Виктора Тауска, опубликовавшего в 1919 году свое исследование. Именно в это время Кулешов приступает к своим первым экспериментам. Тауск описывает случаи шизофрении, при которых пациенты считают, что на них влияет некая машина, лишающая их воли и самих их превращающая в механических кукол. Любопытно, что в эссе Тауска "влияющая машина" описывается как кинематограф:

"...Эта машина - обычно волшебный фонарь или кинематограф (...). Она производит или уничтожает мысли и чувства с помощью волн и лучей или таинственных сил, которые не могут быть объяснены на основании познаний пациента в физике. В подобных случаях машина часто называется "аппаратом внушения". Ее конструкция не может быть объяснена, но ее функция состоит в том, чтобы передавать или "выкачивать" мысли или чувства (...). Она производит моторные движения в теле".

Тела, подверженные воздействию "влияющей машины", сами становятся похожими на нее, симулякрами этой машины. Шизофреническая машина Тауска, воплощенная в кинематографе, действительно воздействует на тело. Лицо-машина и лицо-маска натурщиков Кулешова, работая как камера и экран, неожиданным образом воспроизводят работу кинематографа. Истеричка Шарко преображается в светочувствительную пластинку. Невротик, как и конструктивистский натурщик, оказываются в сфере воздействия "влияющей машины" кинематографа. Изобретение кино, изобретение истерии и психоанализа вырабатывают новый антропологический миф, который, обогатившись новыми эстетическими идеями, отражается в утопии механического "чудовища" Кулешова.

*Ямпольский М. Демон и лабиринт. - М., 1996, стр.253-276.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor20.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor22.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Константин СЕЛЬЧЕНОК

### ХУДОЖЕСТВО НАШЕЙ ЖИЗНИ

В объяснении причин и движущих сил, организующих наш собственный жизненный путь, мы привыкли ссылаться на так называемые "объективные условия". При этом мы словно нарочно забываем о своем собственном художничестве, о том, что все те психологические игры и жизненные сценарии, которые мы разыгрываем на подмостках сцены, именуемой жизнью, мы выписываем и формируем сами.

Да, все мы без исключения - художники. Наши действия зависят от наших собственных восприятий, от видения проблем и интуитивного усмотрения ресурсов, позволяющих нам, в соответствии с нашей собственной внутренней природой, формировать ткань собственного индивидуального существования.

Мало кто осознает, что этика по сути своей эстетична. Вспомним центральный смысл творчества Алистера Кроули: "Делай все то, что ты хочешь, т.е. то, что тебе нравится". Мы забываем о том, что слова "нравственность" и "нравиться" являются однокоренными.

Истинное счастье человеческое состоит в восприятии красоты и проистекающем из него созидании прекрасного. Юнгианские аналитики знают о том, что глубинным действующим началом нашей внутренней и внешней жизни являются динамически переплетающиеся архетипы, образы, персонажи. При этом каждый из нас в постановке жизненной пьесы одновременно является и драматургом, и режиссером, и критиком, и зрителем, и каждым из актеров одновременно.

Природа творит по законам красоты. Художник лишь в меру своих способностей стремится подражать творчеству природы. Художественное - вовсе не синоним искусственного, надуманного, неестественного. Истинно художественное - это всегда нечто живое, живущее и животворящее. И.П. Шмелев писал о том, что всякая красота неизменно является биологически активной. Биоактивными являются любые гармонические структуры, выстраивающиеся в строгом соответствии с математическими законами, основанными на все тех же принципах красоты.

Красота законна, математична и человечна одновременно. Сама красота определяет качество естественного жизнетворчества. Все мировые законы эстетичны. Без эликсира Прекрасного невозможна ни успешная психотерапия, ни эффективное преподавание, ни любая другая деятельность человека. В человеке встречаются три Царства, построенные по одним и тем же канонам математически выверенной гармонии. Человек находится в одновременной связи с гармонией небесных сфер, пропорциями биологических структур и гармонично устроенным внутренним психическим миром. И лишь когда наше физическое окружение - интерьеры, ландшафты и тексты деформируются и деградируют, мы неизбежно оказываемся заложниками безобразия и дисгармонии. Тогда-то человек заболевает и душою, и телом. В нем, призванном быть средоточием Космоса, Биоса и Психоса, выстроенных в согласии с канонами меры и пропорции, нарушается связи, удерживающие мир от губящих все живое диссонансов и несоответствий. В этом - одна из главных причин отчуждения человека от себе подобных, разрыва отношений с живым миром и расщепления себя как целого. Именно сегодняшнее главенствование безобразия, нечуткости и профанации - корень всего того, что нас так гнетет, что всем нам так не нравится.

Психологическая культура перво-наперво подразумевает продуманную и системную художественную воспитанность каждого из нас, ибо красота, воспринятая и осознанная, составляет единую основу жизни и духовности. Красота есть глубиннейшая ипостась самого бытия, корень сознания и фундамент всякого сотрудничества, вне которого немыслимо существование целого. Культурность в известном смысле синонимична художничествованию!

Во все времена искусство рассматривалось мудрецами как основа основ упорядочивания, охранения и организации общественной жизни. Музыкой исцеляли человека. Роскошными гобеленами оздоравливали психическую атмосферу сумрачных залов средневековых замков. Дивными ароматами пробуждали в душах возвышенные переживания. К примеру, в средневековом Китае весьма весомым критерием определения реального положения дел в той или иной провинции считалось состояние звучащей в ней музыки. Иной наместник мог поплатиться головой за то безобразие, которое императорские инспектора усматривали в музыке, звучащей в управляемой им провинции. В связи с кризисом современного искусства, с пресловутыми постмодернизмом и видеократией становится понятна та опасность, которой подвергается современная политическая жизнь, а возможно и здоровье самих людей.

Разрушение красоты неизбежно ведет к гибели всего живого. К сожалению, это вовсе не преувеличение. Нас губит именно властолюбие и жадность, лживость и лень, злоба и тупость, глупость и зависть - не безобразно ли все это? Можно до хрипоты спорить о том, что первично - некрасивое или безнравственное, но то, что предметы эти теснейшим образом взаимосвязаны, вряд ли кто-либо рискнет отрицать.

Все наши творения, отношения и дети - плод нашего собственного художничествования. Началом, охраняющим жизнь на планете, смело может быть названа присущая каждому из нас от рождения неутолимая жажда прекрасного. Красивое всегда и приятно и полезно. Психотерапевтам известен нехитрый прием, способствующий примирению невротика с самим собой, лежащий в основе его исцеления. Возьмите диктофон, поудобнее расположитесь в кресле и, не торопясь, ни на что не отвлекаясь, отправьте звуковое письмо себе самим. Говорите о чем угодно, ругайтесь, сетуйте, печальтесь и обвиняйте. Рано ли, поздно ли, но Вы непременно выговоритесь, выплеснетесь, освободитесь. И затем, в спокойной обстановке прослушивая запись собственного голоса, вы не сможете не заметить того, что по приближении к завершению этого звукового послания используемые Вами слова и выражения как бы сами собой будут становиться все более и более красивыми и приятными, а вибрации голоса мало-помалу обретут гармоничную благозвучность.

Каждому из нас на протяжении всей жизни предоставлена возможность в любую минуту приняться за украшение мира и приступить к оздоровлению самого себя. Красивое слово, прекрасная мысль, гармоничное действие - перед нами открыты мириады возможностей истинного художничества. Важно только при этом оставаться самим собой. Почему-то многие считают, что последнее непременно означает неконтролируемое буйство эмоций, вульгарность помыслов и хаотичность движений. Тот, кто так думает, попросту еще не знает себя, он просто не успел познакомиться с самим собой. Ибо индивидуальность каждого из нас в существе своем прекрасна и восхитительна. Лишь неверие в себя и боязнь свободы закрывает многим из нас путь к радужному творчеству собственной судьбы.

То тут, то там слышится: "Брось ты свои художества! Будь как все!" Но человек, по определению, не может быть таким как все, он может быть лишь в чем-то похож на кого-то. Человек, как целое, подобно гороскопу; сотканный из противоречивых и разнопорядковых элементов, он неизменно является неповторимой индивидуальностью. Важно только стараться об этом не забывать, иллюзорно принимая ту или иную свою часть за общую картину своего индивидуального микрокосмоса.

Истинный художник страдает, когда ему приходится писать "под заказ". Это безобразно в живописи и чудовищно в музыке, но в сто раз страшнее в художничестве собственной жизни. И без того роботности внутри нас более чем достаточно. Для того чтобы стать свободным и счастливым человеком, надлежит понять, что мы - вовсе не роботы, но смелые и чуткие художники. Такова единственная альтернатива всепоглощающей жестокости машинной цивилизации. Истинное творчество по определению интуитивно, ибо в художничестве своем человек черпает смыслы, формы и содержания, таящиеся в неведомых глубинах его собственной души. Художничеству нельзя научить, но ему можно позволить раскрыться и утвердиться предоставлением свободы и своевременной подачей доброго совета.

Вспоминается почти анекдотическая история, рассказанная мне одним из моих друзей художников. Обладая незаурядным талантом живописца, повинуясь глубинному нравственному наитию, после окончания средней школы он решил не тратить время на получение так называемого высшего образования, которое в большинстве случаев не столько раскрывает талант, сколько создает все условия для его успешного закапывания. Как-то пришел он устраиваться на работу в реставрационное бюро. Предъявив свои картины и получив полное их одобрение, он вдруг удивленно столкнулся с вопросом своего будущего работодателя: "А диплом о высшем образовании у вас есть?" Нисколько не смутившись, он с печальной улыбкой на устах ответствовал: "Вы так ничего и не поняли. Я - Художник!"

Итак, красота - основа всего жизнеспособного и плодотворного в человеке. Поиски красоты тождественны поискам смысла, ибо реальное всегда красиво. При этом дар восприятия Прекрасного по значимости и высоте ни в чем не уступает дару творческого авторства. Духовность может быть определена как неистребимая тяга к гармонии - гармонии, не сводящейся к пошловатой псевдокрасивости творений поп-культуры, но понимаемой глубоко и широко. Разрушение же красоты неизбежно приводит к гибели всего живого как в самом человеке, так и вокруг него.

У всех на устах слова Ф.М. Достоевского и Н.К. Рериха о красоте, как единственной спасительнице мира. Вне красоты немыслимо само существование человечества, ибо дисгармоничное может быть понимаемо как преступное в отношении законов природы, нарушение которых рано или поздно карается. Нет нужды понимать художничество лишь как создание живописных полотен или написание очередной прелюдии. Красота присутствует и в работе опытного кулинара, и в творчестве ответственного журналиста, и в заботливом уходе за смертельно больным человеком. К примеру, опытный психолог-консультант, признавая относительность личного мира каждого, прежде всего стремится разыскать красоту во всем том психическом материале, который в той или иной форме предъявляет ему пришедший за помощью человек. Лишь усмотрев и прочувствовав гармонию обозначенной проблемы, психолог способен обнажить скрытые причины происшедшего и терапевтически способствовать естественному расширению поля сознания своего собеседника.

Жизненно важным нам представляется умение повсюду усматривать прекрасное. Предпосылки для развития искусства такого взгляда на мир от рождения даны каждому. Разумеется, человека необходимо уважительно и заботливо пестовать, предоставляя ему возможность развития священного дара прекрасновидения. Однако и сам он, стремясь улучшить собственную жизнь и желая порадоваться окружающему существованию, должен развивать в себе этот дар. Сколь близки слова "украшение" и "воскрешение"! И пусть лучшей похвалой человеку отныне будут слова "ХУДОЖНИК!", "МАСТАК!", "МАСТЕР!".

Да, мы все художники собственной жизни, и смыслом воскрешения человечества является предоставленная каждому из нас возможность стать Художниками. Недаром, один из философов Беларуси определил будущее вида Homo sapiens - Homo pulcheris - Человек Прекрасный, и залог нашего будущего успеха в том, что мы всегда знаем, как стать красивее.

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor21.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor23.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Л.С. ВЫГОТСКИЙ

### ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ

В каком отношении эстетическая реакция стоит ко всем остальным реакциям человека, как в свете этого понимания уясняется роль и значение искусства в общей системе поведения человека?

Мы знаем, что до сих пор на этот вопрос даются совершенно разные ответы и совершенно по-разному расценивается роль искусства, которая одними авторами сводится к величайшему достоинству, а другими - приравнивается к обыкновенной забаве и отдыху.

Совершенно понятно, что оценка искусства будет всякий раз стоять в прямой зависимости от того психологического понимания, с которым мы к искусству подойдем. И если мы хотим решить вопрос о том, в каком отношении находятся искусство и жизнь, если мы хотим поставить проблему искусства в плоскости прикладной психологии, - мы должны вооружиться каким-нибудь общетеоретическим взглядом, который позволил бы нам иметь твердую основу при решении этой задачи.

Первое и самое распространенное мнение, с которым здесь приходится столкнуться исследователю, это мнение о том, что искусство будто бы заражает нас какими-то чувствами и что оно основано на этом заражении. "Вот на этой-то способности людей заражаться чувствами других людей и основана деятельность искусства, - говорит Толстой. - ...Чувства, самые разнообразные, очень сильные и очень слабые, очень значительные и очень ничтожные, очень дурные и очень хорошие, если только они заражают читателя, зрителя, слушателя, составляют предмет искусства".

Эта точка зрения сводит, таким образом, искусство к обыкновеннейшей эмоции и утверждает, что никакой существенной разницы между обыкновенным чувством и чувством, которое вызывает искусство, нет и что, следовательно, искусство есть простой резонатор, усилитель и передаточный аппарат для заражения чувством. Никакого специфического отличия у искусства нет, а потому оценка искусства и должна исходить в данном случае из того же самого критерия, из которого исходим мы, когда оцениваем всякое чувство. Искусство может быть дурно и хорошо, если оно заражает нас дурным или хорошим чувством; само по себе искусство как таковое не дурно и не хорошо, это только язык чувства, который приходится оценивать в зависимости от того, что на нем скажешь. Отсюда совершенно естественно Толстой делал вывод, что искусство подлежит оценке с общеморальной точки зрения, и расценивал как высокое и хорошее то искусство, которое вызывало его моральное одобрение, и возражал против того, которое заключало в себе предосудительные с его точки зрения поступки. Многие критики сделали такие же выводы из его теории и расценивали обычно произведение искусства с точки зрения того явного содержания, которое в нем заложено, и если это содержание вызывало их одобрение, они относились с похвалой к художнику, и наоборот. Какова этика, такова и эстетика - вот лозунг этой теории.

Ее глубочайшую неправильность обнаружил сам Толстой, когда попытался быть последовательным в своих собственных выводах. В виде иллюстрации своей теории он сопоставляет два художественных впечатления: одно - которое произвело на него пение большого хоровода баб, величавших вышедшую замуж его дочь, и другое - которое осталось у него от игры прекрасного музыканта, исполнившего сонату Бетховена, опус 101. В пении баб выражалось такое определенное чувство радости, бодрости и энергии, что оно невольно заразило самого Толстого, и он пошел к дому бодрый и веселый. С этой точки зрения песня баб для него настоящее искусство, которое передает определенное и сильное чувство, и так как второе впечатление решительно не содержало в себе такого явного выражения, то он готов признать, что соната Бетховена только неудачная попытка искусства, не содержащая никакого определенного чувства и потому ничем не замечательная. Уже на этом примере совершенно очевидно, до каких нелепых выводов должен дойти автор, когда он в основу понимания искусства положит критерий заразительности. С этой точки зрения Бетховен не содержит никакого определенного чувства, а пение баб элементарно и заразительно весело. Прав совершенно Евлахов, когда говорит, что если это так, "то самым "настоящим", самым "истинным" искусством нужно признать военную и бальную музыку, так как та и другая заражают еще более". И Толстой последователен: он действительно наряду с народными песнями признает в музыке лишь "марши и танцы разных композиторов" произведениями, "приближающимися к требованиям всемирного искусства". "Если бы Толстой сказал, что веселость баб привела его в хорошее настроение, то против этого положения ничего нельзя было бы возразить", - справедливо замечает рецензент его статьи В.Г. Вальтер. "Это значило бы, что с помощью языка чувств, выразившегося в пении баб (он мог бы выразиться и просто в орании, и, вероятно, так и было), Толстой заразился их веселостью. Но при чем тут искусство? Толстой не говорит, хорошо ли пели бабы, но неужели, если бы они не пели, а просто весело галдели, стуча в косы, неужели их веселость была бы меньше заразительна, в особенности в день свадьбы дочери".

Нам думается, что если мы сравним по заразительности обыкновенный крик ужаса и сильнейший роман или трагедию, то произведение искусства не выдержит этого сравнения, и очевидно, что надо привнести нечто еще иное к простой заразительности для того, чтобы понять, что такое искусство. Очевидно, искусство производит какое-то другое впечатление, и в этом смысле очень прав Лонгин, который говорит: "Нужно тебе знать, что другое дело изображение у оратора и другое у поэта, а также, что цель изображения в поэзии - трепет, в прозе же - выразительность". Вот этот трепет, который составляет цель поэзии, в отличие от выразительности, равной заразительности, в прозе, и не уловлен совершенно формулой Толстого. Однако, чтобы окончательно убедиться в том, что он неправ, нам следует обратиться к тому искусству, на которое он указывает, к искусству бальной и военной музыки, и посмотреть, является ли целью этого искусства действительно простая заразительность или нет. Петражицкий полагает, что эстетика ошибается, когда думает, что искусство имеет целью возбуждение только эстетических чувств. По его мнению, искусство вызывает целый ряд общих эмоций, а эстетические эмоции играют лишь декоративную роль. "Например, искусство воинственного периода народной жизни бывает приспособлено главным образом к возбуждению героическо-воинственных эмоциональных волнений и настроений. И теперь, например, военная музыка существует вовсе не для того, чтобы доставлять солдатам на войне эстетические удовольствия, а для того, чтобы возбуждать и потенцировать воинственные эмоции. Смысл средневекового искусства (не исключая скульптуры и архитектуры) заключался главным образом в возбуждении возвышенно-религиозных эмоций. Лирика приспособлена к одним, сатира к другим, драма и трагедия опять к иным сторонам нашей эмоциональной психики и проч. и проч...".

Не говоря о том, что военная музыка на самой войне во время боя никаких воинственных эмоций не вызывает, можно усомниться и в том, что вообще вопрос здесь поставлен правильно. Так, например, Овсянико-Куликовский гораздо более прав, когда полагает, что "военная лирика и музыка "подымает дух" войска, "воодушевляет" на подвиг, но ведь они не разрешаются боевой эмоцией или боевым аффектом. Они скорее умеряют и дисциплинируют боевой пыл, а кроме того, успокаивают взвинченную нервную систему и прогоняют страх. Приободрять психику, успокаивать взбудораженную душу и прогонять страх - это, можно сказать, одно из важнейших практических приложений "лирики", вытекающих из ее психологической природы".

Ошибочно, таким образом, думать, что музыка непосредственно вызывает боевую эмоцию, она скорее категорически разрешает страх, смуту и нервное волнение, она как бы дает возможность проявиться боевой эмоции, но сама непосредственно ее не вызывает. Это особенно легко увидеть на эротической поэзии, единственный смысл которой, по Толстому, возбуждать в нас похоть чувств, между тем как тот, кто увидит истинную природу лирической эмоции, всегда поймет, что она действует совершенно обратным образом. "Нельзя сомневаться в том, что на все другие эмоции (и аффекты) лирическая эмоция действует смягчающим образом, а нередко и парализует их. Прежде всего так действует она на половое чувство с его эмоциями и аффектами. В эротической поэзии, **если только она в самом деле лирична**, гораздо меньше соблазна, чем в тех произведениях образного искусства, в которых вопрос любви и пресловутая половая проблема трактуются с целью морального воздействия на читателя". И если Овсянико-Куликовский полагает, что половое чувство, которое очень легко эмоционально возбуждается, вызывается всего сильнее образами и представлениями и что эти образы и представления обезвреживаются в лирике лирической эмоцией и что укрощением полового инстинкта и сбережением его человечество обязано лирике не меньше, если не больше, чем этике, - то он прав только наполовину. Он при этом недооценивает значения других видов искусства, которые он называет образными, и не замечает, что и там эмоции, вызываемые образами, парализуются эмоцией искусства, хотя бы она и не была лирична. Мы видим, таким образом, что теория Толстого не оправдывается даже там, где он видел ее наивысшую правоту, - в искусстве прикладном. Что касается большого искусства - искусства Бетховена и Шекспира, то сам Толстой указал на то, что эта теория там не приложима. И в самом деле, как безотрадно было бы дело искусства в жизни, если бы оно не имело другой задачи, кроме как заражать чувствами одного - многих людей. Его значение и роль были бы при этом чрезвычайно незначительны, потому что в конце концов никакого выхода за пределы единичного чувства, кроме его количественного расширения, мы не имели бы в искусстве. Чудо искусства тогда напоминало бы безотрадное евангельское чудо, когда пятью-шестью хлебами и двенадцатью рыбами была накормлена тысяча человек, и все ели и были сыты, и оставшихся костей набрано двенадцать коробов. Здесь чудо только в количестве - тысяча евших и насытившихся, но каждый ел только рыбу и хлеб, хлеб и рыбу. И не то ли же самое ел каждый из них каждый день в своем доме без всякого чуда?

Если бы стихотворение о грусти не имело никакой другой задачи, как заразить нас авторской грустью, это было бы очень грустно для искусства. Чудо искусства скорее напоминает другое евангельское чудо - претворение воды в вино, и настоящая природа искусства всегда несет в себе нечто претворяющее, преодолевающее обыкновенное чувство, и тот же самый страх, и та же самая боль, и то же волнение, когда они вызываются искусством, заключают в себе еще нечто сверх того, что в них содержится. И это нечто преодолевает эти чувства, просветляет их, претворяет их воду в вино, и таким образом осуществляется самое важное назначение искусства. Искусство относится к жизни, как вино к винограду, - сказал один из мыслителей, и он был совершенно прав, указывая этим на то, что искусство берет свой материал из жизни, но дает сверх этого материала нечто такое, что в свойствах самого материала еще не содержится.

Выходит, таким образом, что чувство первоначально индивидуально, а через произведение искусства оно становится общественным или обобщается. И здесь дело происходит так, будто ничего никогда от себя искусство в это чувство не привносит, и для нас становится совершенно непонятным факт, почему искусство следует рассматривать как акт творческий и чем оно отличается от простого выкрика или от речи оратора, и где же тот трепет, о котором говорил Лонгин, если за искусством признается одна заразительность? Мы должны признать, что ведь наука не просто заражает мыслями одного человека - все общество, техника не просто удлиняет руку человека, так же точно и искусство есть как бы удлиненное, "**общественное** чувство" или **техника чувств**. Глубоко прав был Плеханов, когда утверждал, что отношения между искусством и жизнью чрезвычайно сложны. Он приводит пример из Тэна, который останавливается на интересном вопросе, почему пейзаж развивался только в городе. Казалось бы, если искусство просто заражает нас теми чувствами, которые сообщает нам жизнь, пейзаж должен был умереть в городе, а между тем история говорит нам совсем обратное. Тэн говорит: "Мы правы, когда восхищаемся диким пейзажем, как они были правы, когда такой пейзаж нагонял на них скуку. Для людей XVII века не было ничего некрасивей настоящей горы, она вызывала в них множество неприятнейших представлений, они были утомлены варварством, как мы утомлены цивилизацией. Эти горы дают нам возможность отдохнуть от наших тротуаров, бюро и лавок, дикий пейзаж нравится нам только по этой причине".

Плеханов указывает на то, что искусство есть иногда не прямое выражение жизни, а антитеза к ней; дело, конечно, не просто в отдыхе, о котором говорит Тэн, но в некоторой антитезе, в том, что в искусстве изживается какая-то такая сторона нашей психики, которая не находит себе исхода в нашей обыденной жизни, и здесь уже, во всяком случае, никак не приходится говорить о простом заражении. Очевидно, действие искусства гораздо сложнее и многообразнее, и с каким бы определением мы ни подошли к искусству, мы всегда увидим, что оно заключает в себе нечто, что отличается от простой передачи чувства. Согласимся ли с Луначарским, что оно есть концентрация жизни, все равно мы должны будем увидеть, что искусство исходит из определенных жизненных чувств, но совершает некоторую переработку этих чувств, которую не учитывает теория Толстого. Мы видели уже, что эта переработка заключается в катарсисе, превращении этих чувств в противоположные, в разрешении их, и это как нельзя больше согласуется с тем принципом антитезы в искусстве, о котором говорит Плеханов, и мы легко убедимся в этом, если мы только остановимся на вопросе о биологическом значении искусства, если мы поймем, что оно есть не просто средство заражения, но и какое-то неизмеримо более важное средство для человека. Веселовский в "Трех главах из исторической поэтики" прямо указывает, что древнейшая песня и игра возникают из какой-то сложной потребности в катарсисе, хоровая песня за утомительной работой нормирует своим темпом очередное напряжение мускулов, с виду бесцельная игра отвечает бессознательному позыву упражнять и упорядочить мускульную или мозговую силу. Это - потребность для того же **психофизического катарсиса**, какой был формулирован Аристотелем для драмы, она сказывается и в виртуозном даре слез у женщин племени маори и в повальной слезливости XVIII века; явление то же - разница в выражении и в понимании. Ведь и в поэзии принцип ритма ощущается нами как художественный, и мы забываем его простейшие психофизические начала. И лучшим опровержением теории заразительности является вскрытие этих психофизических начал, лежащих в основе искусства, указание на его биологическое значение. Искусство, видимо, разрешает и перерабатывает какие-то в высшей степени сложные стремления организма, и лучшим подтверждением нашего взгляда мы считаем тот факт, что он вполне согласуется с исследованиями Бюхера о происхождении искусства и прекрасно позволяет понять истинную роль и назначение искусства. Как известно, Бюхер установил, что музыка и поэзия возникают из общего начала, из тяжелой физической работы и что они имели задачу катартически разрешить тяжелое напряжение труда. Вот как он формулирует общее содержание рабочих песен:

"1) следуя за ходом работы, они дают знак к одновременному напряжению всех сил;

2) они стараются подстрекнуть товарищей к работе насмешкой, бранью или ссылкой на мнение зрителей;

3) они дают выражение размышлению работающих - о самой работе, о ходе ее, об орудиях работы, - дают исход их радости или недовольству, жалобам на тягость работы и малое вознаграждение;

4) они обращаются с просьбой к самому предпринимателю работы, к надсмотрщику или простому зрителю".

Уже здесь оба элемента искусства и их разрешение находят свое место; единственная особенность этих песен в том, что то мучительное и трудное, что должно разрешить искусство, заключено в самом труде. Впоследствии, когда искусство отрывается от работы и начинает существовать как самостоятельная деятельность, оно вносит в самое произведение искусства тот элемент, который прежде составлял труд; то мучительное чувство, которое нуждается в разрешении, теперь начинает возбуждаться самим искусством, но природа его остается той же самой. Поэтому чрезвычайно интересно общее утверждение Бюхера: "Ведь народы древности считали песни необходимым аккомпанементом при всякой тяжелой работе". Мы уже видим из этого, что песня, во-первых, организовывала коллективный труд, во-вторых, давала исход мучительному напряжению. Мы увидим, что и на своих самых высших ступенях искусство, видимо отделившись от труда, потеряв с ним непосредственную связь, сохранило те же функции, поскольку оно еще должно систематизировать или организовывать общественное чувство и давать разрешение и исход мучительному напряжению. Квинтилиан выразил ту же самую мысль так: "И кажется, будто бы ее (музыку) сама природа дала нам для того, чтобы легче переносить труд. Например, и гребца побуждает песня, она полезна не только в тех делах, где усилия многих согласуются, но и усталость одного находит себе облегчение в грубой песне".

Искусство, таким образом, первоначально возникает как сильнейшее орудие в борьбе за существование, и нельзя, конечно, допустить и мысли, чтобы его роль сводилась только к коммуникации чувства и чтобы оно не заключало в себе никакой власти над этим чувством. Если бы искусство, как толстовские бабы, умело только вызывать в нас веселость или грусть, оно никогда не сохранилось бы и не приобрело того значения, которое за ним необходимо признать. Прекрасно выразил это Ницше в "Веселой науке", когда указал на то, что в ритме заключено побуждение: "Он порождает непреодолимую охоту подражать, согласовывая с ним не только шаг ноги, но и душа следует такту... Да и было ли для древнего суеверного людского племени что-либо более полезное, чем ритм? С его помощью все можно было сделать, магически помочь работе, принудить бога явиться, приблизиться и выслушать, можно было исправить будущее по своей воле, освободить свою душу от какой-нибудь ненормальности и не только собственную душу, но и душу злейшего из демонов. Без стиха человек был ничто, а со стихом он стал почти богом". И чрезвычайно интересно, как дальше Ницше поясняет, каким путем удавалось искусству приобрести такую власть над человеком. "Когда терялось нормальное настроение и гармония души, надо было танцевать под такт певца - таков был рецепт этой медицины... И прежде всего тем, что доводили до высших пределов опьянение и распущенность аффектов, следовательно, делая беснующегося безумным и мстительного пресыщая местью". И вот эта возможность изживать в искусстве величайшие страсти, которые не нашли себе исхода в нормальной жизни, видимо, и составляет основу биологической области искусства. Все наше поведение есть не что иное, как процесс уравновешивания организма со средой. Чем проще и элементарнее наши отношения со средой, тем элементарнее протекает наше поведение. Чем сложнее и тоньше становится взаимодействие организма и среды, тем зигзагообразнее и запутаннее становятся процессы уравновешивания. Никогда нельзя допустить, чтобы это уравновешивание совершалось до конца гармонически и гладко, всегда будут известные колебания нашего баланса, всегда будет известный перевес на стороне среды или на стороне организма. Ни одна машина, даже механическая, никогда не могла бы работать до конца, используя всю энергию исключительно на полезные действия. Всегда есть такие возбуждения энергии, которые не могут найти себе выход в полезной работе. Тогда возникает необходимость в том, чтобы время от времени разряжать не пошедшую в дело энергию, давать ей свободный выход, чтобы уравновешивать наш баланс с миром. Самые чувства, верно говорит проф. Оршанский, "это - плюсы и минусы нашего баланса". И вот эти плюсы и минусы нашего баланса, эти разряды и траты не пошедшей в дело энергии и принадлежат к биологической функции искусства.

Стоит только взглянуть на ребенка, чтобы увидеть, что в нем заключено гораздо больше возможностей жизни, чем те, которые находят свое осуществление. Франк говорит, что если ребенок играет в солдата, разбойника и лошадь, то это потому, что в нем реально заключены и солдат, и лошадь, и разбойник. Принцип, установленный Шеррингтоном, принцип борьбы за общее двигательное поле, ясно показал, что наш организм устроен таким образом, что его нервные рецепторные поля превышают во много раз его эффекторные исполнительные нейроны, и в результате наш организм воспринимает гораздо больше влечений, раздражений, чем он может осуществить. Наша нервная система похожа на станцию, к которой ведут пять путей и от которой отходит только один, из пяти прибывающих на эту станцию поездов только один, и то после жестокой борьбы, может прорваться наружу - четыре остаются на станции. Нервная система таким образом напоминает постоянное, ни на минуту не прекращающееся поле борьбы, а наше осуществившееся поведение есть ничтожная часть того, которое реально заключено в виде возможности в нашей нервной системе и уже вызвано даже к жизни, но не нашло себе выхода. Подобно тому как во всей природе осуществившаяся часть жизни есть ничтожная часть всей жизни, которая могла бы зародиться, подобно тому как каждая родившаяся жизнь оплачена миллионами неродившихся, так же точно и в нервной системе осуществившаяся часть жизни есть меньшая часть реально заключенной в нас. Шеррингтон сравнивал нашу нервную систему с воронкой, которая обращена широким отверстием к миру и узким отверстием к действию. Мир вливается в человека через широкое отверстие воронки тысячью зовов, влечений, раздражений, ничтожная их часть осуществляется и как бы вытекает наружу через узкое отверстие. Совершенно понятно, что эта неосуществившаяся часть жизни, не прошедшая через узкое отверстие часть нашего поведения должна быть так или иначе изжита. Организм приведен в какое-то равновесие со средой, баланс необходимо сгладить, как необходимо открыть клапан в котле, в котором давление пара превышает сопротивление его тела. И вот искусство, видимо, и является средством для такого взрывного уравновешивания со средой в критических точках нашего поведения. Уже давно выражалась мысль о том, что искусство как бы дополняет жизнь и расширяет ее возможности. Так, К. Ланге говорит: "Современный культурный человек имеет печальное сходство с домашним животным; ограниченность и однообразие, в которых благодаря размеренной буржуазной жизни, отлитой в определенные общественные формы, протекает жизнь отдельного человека, ведет к тому, что все люди, бедные и богатые, сильные и слабые, одаренные и несчастные, живут неполной и несовершенной жизнью. Можно поистине удивляться, сколь ограниченно количество представлений, чувств и поступков, которые современный человек может переживать и совершать".

То же самое отмечает Лазурский, когда поясняет теорию вчувствования ссылкой на роман Толстого. "У Толстого в "Анне Карениной" есть место, где рассказывается, как Анна читает какой-то роман и ей хочется делать то, что делают герои этого романа: бороться, побеждать вместе с ними, ехать вместе с героем романа в его поместье и т.д.".

Такого же, в общем, мнения придерживается и Фрейд, когда смотрит на искусство как на средство примирения двух враждебных принципов - принципа удовольствия и принципа реальности.

И несомненно, что, поскольку речь идет о жизненном значении, все эти авторы гораздо больше правы, чем те, которые, подобно Грент-Аллену, полагают, что "эстетическими являются те чувствования, которые освободились от связи с практическими интересами". Это близко напоминает формулу Спенсера, который полагал, что красиво то, что когда-то было полезно и теперь перестало им быть. Развитая до своих последних пределов эта точка зрения приводит к теории игры, которой придерживались многие философы и которой дал высшее выражение Шиллер. Эта теория искусства как игры имеет то существенное против себя возражение, что она никак не позволяет нам понять искусство как творческий акт и что она сводит искусство к биологической функции упражнения органов, то есть в конечном счете к чрезвычайно незначительному у взрослого человека факту. Гораздо сильнее все те теории, которые показывают, что искусство есть необходимый разряд нервной энергии и сложный прием уравновешивания организма и среды в критические минуты нашего поведения. Только в критических точках нашего пути мы обращаемся к искусству, и это позволяет нам понять, почему предложенная нами формула раскрывает искусство именно как творческий акт. Для нас совершенно понятно, если мы глядим на искусство как на катарсис, что искусство не может возникнуть там, где есть просто живое и яркое чувство. Даже самое искреннее чувство само по себе не в состоянии создать искусство. И для этого ему не хватает не просто техники и мастерства, потому что даже чувство, выраженное техникой, никогда не создает ни лирического стихотворения, ни музыкальной симфонии; для того и другого необходим еще и творческий акт **преодоления** этого чувства, его разрешения, победы над ним, и только когда этот акт является налицо, только **тогда** осуществляется искусство. Вот почему и восприятие искусства требует творчества, потому что и для восприятия искусства недостаточно просто искренне пережить то чувство, которое владело автором, недостаточно разобраться и в структуре самого произведения - необходимо еще творчески преодолеть свое собственное чувство, найти его катарсис, и только тогда действие искусства скажется сполна.

*Выготский Л.С. Психология искусства. - М., 1986, с.301-313.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor22.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor24.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Б.Г. АНАНЬЕВ

### ЗАДАЧИ ПСИХОЛОГИИ ИСКУССТВА

Несмотря на огромную популярность искусства, оказалось, что психологические закономерности его исследованы совершенно недостаточно.

Единственная отечественная работа в этой области "Психология искусства" Л.С. Выготского - исследование, которое, на мой взгляд, не раскрывает глубоко даже закономерности процесса литературного творчества. Выготский - прекрасный психолог, однако в названной выше работе он совершенно игнорирует личностный принцип при исследовании закономерностей психологии искусства. Между тем психологии искусства не может быть без анализа личности творца.

Кроме того, основная модель искусства для Выготского - литература, в большей степени даже художественная проза. Бесспорно, литература - наиболее благодатный материал для психологического анализа, наиболее понятный вид искусства с точки зрения рассмотрения психологических механизмов творчества.

Но есть искусства, которые более "непонятны" и трудны для психологического изучения. На мой взгляд, музыкальное творчество намного сложнее. Массу психологических парадоксов ставит проблема сценического переживания актера. У театральной психологии много граней соприкосновения с психологией литературного творчества, однако мир театра несравненно сложнее для психологического анализа, чем мир литературы. Или различные формы изобразительной деятельности, отражающие глубокие корни человеческого сознания. Все эти виды деятельности мало изучены психологией.

Нужна психология искусств, а затем психология искусства (конкретного). Психология искусств призвана установить наиболее общие закономерности всех видов художественной деятельности, раскрыть механизмы становления личности человека-творца, проанализировать различные формы воздействия искусств на человека.

Наше время - самая значительная эпоха в развитии науки. Это гигантский рост научной информации, великая научная революция, интеграция наук, изучающих одну и ту же группу явлений, и глубинная специализация, дифференциация различных научных направлений. Нечто сходное происходит и с искусством. Напрасны дискуссии о прогрессе науки в сравнении с искусством. Искусство способно идти за наукой. С искусством происходит то же самое, что и с наукой. С одной стороны, дифференциация, специализация, появление новых видов искусств (кинематография, телевидение, новые средства построения в живописи, скульптуре, калейдовизия, электронная музыка), с другой - интеграция систем различных искусств.

Современный спектакль (оперный, драматический) - синтез многих искусств. Появляются новые виды и жанры искусства, совершенствуются формы функционирования сценических искусств под влиянием технических средств.

Прогресс в современной архитектуре или в современной литературе связан также с развитием многих видов искусств.

В 1963 году при Ленинградском отделении Союза писателей была создана Комиссия по взаимосвязям литературы, искусства и науки, в 1967 г. в Научном совете по истории мировой культуры Академии наук СССР была организована постоянная Комиссия комплексного изучения художественного творчества для координации исследований в этой области и разработки теоретических проблем. Благодаря инициативе председателя Комиссии профессора Б.С. Мейлаха постоянно проводятся симпозиумы, посвященные психологии творчества. Именно на симпозиумах, объединяющих ученых и деятелей искусства, возникла строительная площадка нового научного направления, перспективного, современного, сближающего науку и искусство. Применение в науке и искусстве кибернетических принципов не менее важно, чем их объединение и сближение. Безусловно, объединение и сближение не могут быть абсолютными. При стирании граней между наукой и искусством последнее потеряет свою специфику. А без искусства человеческая жизнь невозможна.

Благодаря чему возможно сближение не только науки и искусства, но и различных искусств?

Проблема взаимодействия, интеграции искусств имеет самое непосредственное отношение к психологии искусств.

На мой взгляд, такое сближение возможно благодаря тому, что оно соответствует природе человеческой личности.

Художественная одаренность именно такова, что она предполагает готовность человека к разным видам художественной деятельности. Первичная нерасчлененность художественной одаренности - предпосылка для формирования специальных художественных способностей. Интереснейшие взаимосвязи художественных способностей в творческом процессе крупных деятелей искусства обнаружены В.Л. Дранковым. Многие писатели и поэты в критические моменты "решали" творческие проблемы не литературным, а графическим способом. У одних это схема, у других - рисунок, у третьих - жанровая сценка, у четвертых - пейзаж. Очень своеобразна линия взаимодействия литературного и изобразительного в творческой деятельности Пушкина, Лермонтова. Как показал Дранков, различные формы взаимодействия литературных и изобразительных способностей Пушкина и Лермонтова обусловливались особенностями их творческого метода. Пушкин передавал идеи в образной, живописно-пластической форме. Для Лермонтова, склонного к рефлексии, характерны аналитические формы мышления. Изобразительные способности Пушкина являлись творческой потенцией его таланта и формировались параллельно с литературным творчеством. Изобразительная деятельность Лермонтова развивалась относительно самостоятельно. Этюды, рисунки, зарисовки Пушкина предваряли воплощение образного и психологического содержания поэтического текста, у Пушкина можно проследить связь образа и слова в рисунках. Изобразительное творчество Лермонтова - великолепная "экспериментальная лаборатория" поэта. Прекрасные написанные маслом картины, хранящиеся в Пушкинском доме, отражают не только модели для литературного изображения, но и приемы будущего метода литературного творчества.

В русской живописи нет имени Лермонтова. Вина в этом - и художников, и "ученых сектантов". Картины Лермонтова, на мой взгляд, являются творениями профессионального художника.

Не только Лермонтов и Пушкин обладали многосторонним талантом. Могу без преувеличения заявить, что каждый пятый выдающийся писатель, поэт обращался к живописи, рисованию, скульптуре: Гейне, Гете, Гюго, Достоевский, Есенин, Маяковский, Мопассан, Мюссе, Одоевский, По, Тагор, Твен, А. Толстой, Л. Толстой, Тургенев, Уайльд, Шевченко, Шоу, Эренбург и многие другие.

Поразительный художник Чюрленис был прекрасным композитором. Картина "Колокол" - увековеченная смерть, подземное звучание низких тонов.

Ни культура, ни жанр, ни направление в искусстве не влияют на многостороннее развитие таланта. Это в первую очередь связано с природой человека, с историей его развития.

Обратимся к возрастной психологии. Какие виды художественного творчества доминируют у детей в онтогенезе? Статистика, частотный анализ свидетельствуют, что раньше всего формируются способности к хореографической деятельности (психомоторика), несколько позже - способности музыкальные. Бесспорный факт: музыкальные способности - редкое дарование, абсолютный слух не характерен для большинства людей. Более частое явление - изобразительное творчество. Акварель, аппликация, лепка - каждый в детстве увлекается этим. Сейчас во многих странах мира организуются международные выставки детского изобразительного творчества, общество проявляет особую заботу о развитии изобразительных способностей ребенка. Очень много детей рисует, но очень мало тех, кто продолжает рисовать, когда сензитивный период завершается, очень мало тех ребят, которые хотят быть профессиональными художниками, хотя могли бы ими стать.

Если сравнить подростка с 6-7-летним ребенком, оказывается: в 15-летнем возрасте в 2-3 раза меньше лиц, увлекающихся этим видом художественного творчества.

Если допустить, с известными оговорками, что сценическая игра, артистическое творчество есть продолжение детской игры, а развитие артистических способностей в какой-то степени должно подготавливаться в игровой деятельности, то можно было бы предполагать в зрелом возрасте наличие значительного числа лиц с развитыми актерскими способностями. Однако с возрастом значительно уменьшается круг людей, способных от природы производить сценические действия.

С литературным творчеством происходит обратное: очень мало детей, сочиняющих стихи в 4-5-летнем возрасте. То, что ребенок делает с речью в возрасте от 2 до 5-7 лет, не считается проявлением литературных способностей. Нет этого и в 7-8-летнем возрасте. А затем - резкий сдвиг: каждый третий подросток пишет стихи, очерки, ведет дневник, обнаруживает склонности к продуктивной работе в том или ином жанре литературного творчества.

В начале 30-х гг. под эгидой Союза писателей СССР было проведено изучение литературного творчества детей и подростков путем организации конкурсов через журналы. Оказалось: каждый из юных литераторов-победителей имел некоторый литературный опыт, оригинальный словарь, воплощенный в образной речи. Самыми популярными кружками в то время были кружки литературного творчества.

Однако с возрастом потребность в литературном творчестве, так же как и в изобразительном, утрачивается. А что происходит со способностями? Они не теряются. Литературное творчество - это не только художественная деятельность, это канал скрытого развития многих других видов творчества, важный инструмент формирования общей одаренности человека. Если способности к литературному творчеству и не превращаются в талант, они все-таки "работают" на формирование личности, образного мышления.

Образная речь, способности к перевоплощению, пройдя через канал литературного перевоплощения, ведут к театральному, кинематографическому творчеству. С точки зрения теории развития личность в процессе социализации проходит разные циклы творческого роста, соответствующие разным видам деятельности. Хотя эти виды деятельности не становятся ведущими, соответствующие способности формируются.

Особое место занимает музыкальное искусство, наиболее эмоциональное по силе воздействия на человека. У Л.С. Выготского нет ни слова о музыке. Но я думаю: психологии искусств без музыки не существует.

Это такая область художественной деятельности, которая в наибольшей степени управляема, хотя механизм управления очень сложен. Эмоциональное воздействие музыки таково, что вызывает у многих людей ассоциации. На многих людей действует только такая музыка, которая стимулирует работу представлений. Буря, молния, блеск, гром, высочайшие проявления любви - все это человек видит и слышит в музыке. А как быть с теми, кто не видит этого, а эмоционально реагирует на музыку на грани истерической реакции, судорожного состояния? Слышимая музыка у многих вытесняет все другое.

Фактически оказывается: те, кого можно считать профессиональными музыкантами, а также люди с хорошей музыкальной подготовкой воспринимают музыку эмоционально, чувствуя то или иное настроение и не испытывая никаких зрительных ассоциаций. Более того, зрительные ассоциации иногда им мешают. Музыкальные люди переживают движение в музыке, ее ритм, тональность. Многие тяготеют к графическому воплощению музыкального звуковедения, возможно, это связано с графическим воплощением картин. Цвет и музыка - явления столь же близкие, как ритм и графика. Основоположник идей световой музыки А. Скрябин был убежден в возможности успешного решения проблемы цветового транспонирования музыкальных эмоций. Почему многие попытки перевода музыкального языка на язык цвета заканчиваются неудачей? Потому что для многих инженеров, занимающихся этим вопросом, музыка - набор цветов, за которым не видно структуры. Какова природа адекватных зрительно-слуховых координаций, синестезий? Они в первую очередь связаны с типологическими особенностями человека и не детерминированы ни характером деятельности, ни свойствами музыки.

Чрезвычайно интересная проблема для психологии искусств, а также для музыкальной психологии - проблема взаимосвязи речи и музыки. Бесспорно, истоки музыкального искусства связаны с развитием речи, языка. Первоначально появилось пение, вокальное искусство, затем игра на ударных и других инструментах. Вокальное искусство по праву занимает особое место в музыке. Оно как наиболее синтетический и "коммуникабельный" жанр испытывает в большой степени все плюсы и минусы современных массовых цивилизаций. Субпродукт вокального творчества - плохая эстрада, представленная так называемыми ВИА (вокально-инструментальными ансамблями), - опасен не только для художественного вкуса, но и для самого вокального искусства. Вокальное искусство должно изучаться не только музыкальной психологией, но и психологией социальной, так как этот вид искусства и творчества находится в функциональной зависимости от социально-психологической природы общества. Связь музыки и речи здесь в первую очередь определяется характером коммуникации. Цепочку взаимосвязей речи и музыки следует изучить на материале анализа всех жанров музыки. Именно речь дает возможность адекватно выразить характер, фабулу, программу о музыке.

Язык, речь, являясь мощной силой в развитии разных видов искусств, соединяясь с музыкой в единое целое, приводят к возникновению уникального синтетического жанра - оперы, которая не обходится ни без одного из основных искусств.

Проблема взаимосвязи речи и музыки имеет много аспектов и уровней психологического анализа.

Один из интереснейших вопросов - вопрос о нейрофизиологической природе речевого и музыкального слуха.

Для речевого развития характерно единство речевого слуха и речевой моторики (артикуляционный механизм слуха). То и другое локализуется в левом полушарии. Латерализация речевого слуха ярко выражена и у левшей. Двигательная асимметрия, оказывается, не играет существенной роли. Левое полушарие через специализацию достигает уникального уровня развития.

Каков же механизм музыкального слуха? Приведу парадоксальный факт: много лет назад ко мне обратились из одной военной организации за консультацией по поводу отбора радистов в специальную школу. Оказалось при проверке: великолепные музыканты были никудышными радистами, хотя обладали прекрасным слухом, ритмом. Почему? Дело в том, что для срочной реакции на микросигнал важен не музыкальный слух, а речевой.

Механизм музыкального слуха связан с деятельностью другого полушария - правого. Клинические исследования свидетельствуют о том, что нарушение слуховых дифференцировок, различения высоты звуков связано с повреждением правого полушария. Иначе говоря, мозговой субстрат речевого и музыкального слуха не один, для эффективного развития обоих видов слуха необходима совместная деятельность двух полушарий. Что происходит, если усиленно развивается лишь одно полушарие? Музыкальных слух, как известно, развит не у всех и, на мой взгляд, одна из причин этого - тормозящее влияние со стороны речевого слуха. Как ни парадоксально, высокое развитие речи может быть причиной низкого развития музыкального слуха. Приведу пример. Из практики обучения известно, что многие дети в первом классе "теряют" интонацию. Ребенка начинают учить излагать свои мысли по правилам устной и письменной речи - он перестает интонировать, голоса становятся похожими друг на друга. Учителя пения в сентябре восхищались музыкальными способностями своих новых учеников, а в октябре, по их свидетельствам, ребят приходится учить заново, значительно ухудшается их чувствительность к точности музыкальной интонации.

Как видно из сказанного выше, нейрофизиологические различия в механизмах речевого и музыкального слуха проявляются в деятельности. Какое значение это имеет для художественной практики? Для развития способностей к тем видам художественного творчества, в которых огромная роль принадлежит речи, очень важна чувствительность к интонации (не только к музыкальной, но и к речевой). Необходимо с ранних лет заботиться о ликвидации противоречий между голосом и речью. Голос не должен влиять отрицательно на выразительность и культуру устной речи, и наоборот. Такие сопоставления можно продолжать бесконечно.

Я привел лишь некоторые из многочисленных фактов, свидетельствующих о чрезвычайном разнообразии художественной деятельности, художественного творчества, которые должны изучаться психологией искусств.

Каким путем эти проблемы могут быть решены?

В современной психологии есть понятие, имеющее "рабочее" значение. Это понятие "интериоризация", отражающее превращение внешнего во внутреннее, объективного в субъективное. Интериоризация характеризует линию превращения социального в индивидуальное, линию развития человека как сына общества, народа. Социализация индивида связывает личность многими каналами с историей. Историчность процесса социализации несомненна. Но есть и другой, более активный эффект социализации - экстериоризация - превращение внутреннего во внешнее. Это вид любой творческой деятельности.

Личность с первых дней жизни проявляет себя и как зритель, слушатель, и как творец. Читателем человек становится до того, как научится читать. Механизм интериоризации в области искусства часто независим от человека. Человек выступает в роли зрителя, слушателя в течение всей жизни (например, благодаря каналам средств массовых коммуникаций). Но если характеризовать лишь в этом направлении художественное развитие личности, оказывается непонятно, в какой степени окружающий мир становится регулятором человеческой деятельности. Переход к экстериоризации происходит именно тогда, когда человек, серьезно переработав все накопленное в процессе усвоения (интериоризации), пытается создать что-то свое. Почему для одного любим А. Блок, а для другого - В. Маяковский? Это результат определенного развития индивида. Избирательное отношение (фильтр) слушателя, зрителя, читателя к произведениям творца, художника вырабатывается в процессе экстериоризации личности.

Понятия интериоризации и экстериоризации тесно связаны. Чтобы возникла максимальная конгениальность, общность (родство душ, характеров) творца и воспринимающего субъекта, нужен, как минимум, талант.

Есть такие художники, которые не могут воспринимать процесс чужого творчества в момент творчества собственного. Другие, наоборот, должны потреблять художественную пищу в момент собственного производства. Иногда это взаимопроникновение протекает циклично.

Художественная одаренность - явление общенародное, служащее целям развития искусства для тех, кто его создает, и для тех, кто его потребляет.

Проблема художественной одаренности имеет выходы на все основные магистрали психологии искусств.

Выскажу некоторые гипотезы и соображения об операциональной стороне комплексного исследования проблемы художественной одаренности, психологии художественного творчества.

1. Первая гипотеза касается и природы искусства, и природы художественной одаренности, художественного таланта. С одной стороны, никакое искусство не существует без содержания, с другой стороны, содержание - это познание, отражение, воплощение действительности в отличной от научного познания форме образов. Были, правда, попытки обойтись и без образов. Но образ в искусстве - не то, что подразумевают под образом психологи. Художественный же образ представляет собой слияние непосредственно данных, чувственных характеристик действительности и той идеи, в которой выражается общая позиция художника.

Начать исследование необходимо с изучения психологических особенностей художественного мышления. Попытка представить искусство лишь с точки зрения эмоциональной направленности неправомерна. Исследование художественного мышления должно стать орудием изучения содержания искусства. У художника должно быть такое своеобразие мышления, которое обеспечивает художественно-образное отражение действительности. Структура интеллекта - первое, с чего нужно начать изучение одаренности. Как соотносятся невербальные и вербальные характеристики интеллекта? Каков удельный вес тех и других? Во всех видах искусства, за исключением поэзии, доминирующую роль играет невербальная подструктура интеллекта.

Гипотеза о доминировании невербального интеллекта у художников, музыкантов, актеров, писателей диктует необходимость более пристального изучения особенностей их воображения.

2. Вторая существенная гипотеза связана с представлением о необходимости наличия биологических (психофизиологических, нейродинамических и т.д.) предпосылок художественной одаренности. Какова характеристика типологических особенностей высшей нервной деятельности художественно одаренной личности? Исследования Б.М. Теплова показали, что общий тип высшей нервной деятельности чаще всего выступает в том или ином парциальном виде в зависимости от способов деятельности. В случае художественной одаренности должна быть поляризация типов. Одного талант движет в музыку, другого - в сферу живописи, у первых доминирует слуховая, у вторых - зрительная чувствительность. Специальных исследований на эту тему не проводилось.

3. Важный круг вопросов связан с изучением эмоциональной сферы личности художника, характера и глубины эмоциональной экспансии, степени эмоциональной возбудимости. Многие ученые высказывали предположение о том, что художественная одаренность находится на грани между нормой и патологией. Такого рода преувеличения неизбежны, так как мы не знаем диапазон колебаний эмоциональности творца. Первая градация - обычный, "жизненный" стереотип художника, эмоциональные проявления "в фоне", без нагрузок. Вторая градация - предельные, экстремальные характеристики в условиях неординарности высокого напряжения (например, в условиях сценических, конкурсных выступлений). Какова мера этих градаций - предельных, оптимальных? Как связаны показатели эмоциональности с другими характеристиками индивидуальности?

Эти вопросы на современном научном уровне успешно изучаются Л.Л. Бочкаревым и В.И. Кочневым.

4. Для плодотворного решения названных выше проблем необходимо всестороннее изучение динамики формирования и развития художественных способностей. От склонностей - к призванию, от одаренности - к таланту - таков путь художественного развития личности. Талант - это художественная одаренность, "перекрытая" знаниями, умениями, навыками, практикой, опытом. Ученых всегда соблазняла мысль изучения высокой стадии развития художественных способностей и одаренности, чтобы на научной основе можно было проанализировать психологические предпосылки формирования стиля, художественного мастерства... Однако на высоком уровне развития мастерства особенности человека как субъекта деятельности в значительной степени детерминированы социализацией личности. Важно выявить природу художественной одаренности на начальном этапе ее развития, разработать соответствующие методики диагностики художественных способностей для целей профотбора в условиях ранней профилизации обучения.

Каково нормальное развитие одаренности? Как человек из некоторой аморфной стадии превращается в талантливую, гениальную личность? И обратно, почему иногда гений, талант превращается в посредственность? Для того чтобы ответить на эти вопросы, необходимо не только знать механизмы формирования одаренности, но и располагать экспериментальными материалами, характеризующими динамику общего и специального (художественного) развития личности.

Бесспорно, для построения стратегии проведения исследования необходим хороший концептуальный аппарат. Однако мы имеем много прекрасных теорий, а проблемы художественного творчества и одаренности до сих пор остаются недостаточно изученными. Главное: не концептуальный, а операциональный аппарат. Недостаток многих исследований и теорий - отсутствие экспериментальных данных. И эти данные нужно собирать не только на высшем уровне, когда одаренность, талант развиты. Исследование должно быть проведено в школах, специальных (музыкальных, художественных и т.д.) и общеобразовательных, для того чтобы помочь педагогам в будущем безошибочно диагностировать и развивать художественную одаренность и способности к художественному творчеству. Это одна из важнейших научно-практических задач современной психологии искусств.

*Ананьев Б.Г. Задачи психологии искусства.  
Художественное творчество. Сборник. - Л., 1982, с.236-242.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor23.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor25.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### В.Б. БЛОК

### СОПЕРЕЖИВАНИЕ И СОТВОРЧЕСТВО (диалектика и взаимообусловленность)

Социальная эффективность художественного творчества, воздействие искусства и литературы на формирование характера человека, на его мировоззрение, жизненные установки, сущностные особенности художественного восприятия - проблема как искусствоведческая, так и психологическая. На протяжении длительного времени научная мысль не без успеха вела наблюдения над человеческим восприятием вообще и художественным в частности, находила некоторые важные их закономерности. Нередко делались верные прогнозы даже о характере воздействия того или иного художественного произведения, его месте в культурной и шире - общественной жизни. Одна из опасностей на этом тернистом пути - соблазнительная доверчивость к результатам модных ныне социологического и культурологического анкетирования, весьма уязвимого зачастую с позиций искусствознания и психологии. Как показывает историческая практика, сама по себе широкая распространенность тех или иных художественных (и квазихудожественных) запросов не отражает подлинного уровня влияния произведений литературы и искусства на общественное сознание.

Опубликование в 1965 г. "Психологии искусства" Л.С. Выготского потому более всего стало сенсацией в образованных кругах нашего общества, что показало великолепную возможность находить закономерности, общие для воздействия художественных произведений, непосредственно в их структуре. Но этого мало. Ученый обосновал художественно-психологическую реакцию как процесс сложносоставной и непременно внутренне противоречивый на всем протяжении восприятия произведения, а не только в завершающем взрыве, известном под аристотелевским наименованием "катарсис". Открытие это, сделанное в середине двадцатых годов, не находило последовательного развития в литературоведческих и искусствоведческих трудах, не нашло, думается, надлежащей оценки и у многих психологов.

Почему?

Потому, очевидно, что найди тогда и в дальнейшем открытие Выготского свое развитие и развернутую аргументацию, оно неминуемо вступило бы в конфликт с крепнущими в ту пору догмами, исходными для методологии художественно-критических приговоров. Они требовали в соответствии с тезисом о перманентном обострении классовой борьбы в социалистической стране и в мире понимания противоположностей как сил, жаждущих кровавого уничтожения друг друга. Затушевывалась, а то на практике и вовсе игнорировалась борьба противоположностей как непреложное условие развития, как органика естественного существования. Противоречие как непременное свойство художественных воздействия и восприятия в этих условиях могло предстать лишь в изрядно деформированном и вульгаризованном виде.

Противоречивость как живую характеристику художественного восприятия Выготский зафиксировал в процессе "противочувствования" ("противочувствия"). Оно вызывается во всех литературных произведениях, начиная с простейшей басни и заканчивая сложнейшим "Гамлетом", по Выготскому, борьбой, противоречием между фабулой и сюжетом. Оно дразнит, тормошит и направляет чувство читателя, побуждает его с нарастающим душевным напряжением усваивать прочитанное (или увиденное в театре) одновременно в двух противоположных планах - поверхностном и глубинном, причем источник эмоционального напряжения редко осознается. Ясно видно лишь волнение, вызываемое явными стычками героев, тем, что ученый с легким пренебрежением называл "обыкновенной драматической борьбой", которая в театре затемняет суть содержания пьесы, того самого, что унесет с собой в жизнь эмоциональная память зрителя. Заметим, что неосознанность или неполная осознанность первопричины драматических впечатлений читателя и зрителя - один из основных постулатов концепции Выготского. Нетрудно догадаться, что столь же плохо поддается фиксации подлинное, а не пригодное для стереотипных умозаключений последействие художественного восприятия. Все эти выводы могли бы, будь они опубликованы в свое время, чинить изрядные неудобства для той простейшей методологии художественного анализа, который начинался и кончался вопросом "Кто кого?".

Между тем, Выготский дал ключ к эстетико-психологическому исследованию, раскрыв понимание художественной гармонии не как ласкающей взор и слух идиллической гладкописи и не как живописного изображения поединков положительного с отрицательным согласно тем или иным идеальным представлениям. По Выготскому, достойная художественная структура насквозь конфликтна и тем замечательна, что соответствует человеческим потребностям в искусстве как сильном и властном возбудителе глубоких, эмоционально окрашенных творческих процессов.

Важнейшее вдохновляющее противоречие, общее для всех искусств, вызывает животворную раздвоенность впечатлений: мы видим в художественном произведении отраженную и выраженную в нем жизнь и в то же самое время отлично понимаем (хотя бы на отдаленном плане сознания), что перед нами произведение искусства, оцениваемое согласно его собственным критериям. Пусть эти критерии историчны, изменчивы, корректируются личными и групповыми пристрастиями и вкусами, но они относительно устойчивы в данный момент, в данном сообществе, обладающем определенной степенью культуры.

Парадокс целостности художественного впечатления непременно предусматривает его динамичную противоречивость: необходимо доверительное эмоциональное соотнесение прочитанного, увиденного, услышанного со своим жизненным опытом, со своим сегодняшним душевным состоянием и вместе с тем необходима увлекательная отстраненность от прочитанного, увиденного, услышанного как отображения жизни, приподнятое настроение от встречи с искусством как таковым. В комплексе художественного впечатления одна его противоположность стимулирует другую. Восхищаясь мастерством художника, читатель, зритель, слушатель интенсивнее ассоциирует созданные образы со своими жизненными наблюдениями, идеальными устремлениями, потребностями. Этот процесс, в свою очередь, поддерживает эстетический интерес к воспринимаемому.

Различные направления в искусстве, каждое по-своему, эмпирически или согласно продуманной программе используют диалектику художественного восприятия, усиливая то одну, то другую его противоположность. Впрочем, как мы попытаемся доказать, и каждая из них, в свою очередь, должна анализироваться диалектически, так как содержит свои неминуемые противоречия, приобретающие наибольшую очевидность, когда рассматривается в единой системе с духовными потребностями реципиентов. Понятно, что при таком анализе неизбежна некоторая схематизация взаимосвязей, обычно сопровождающая попытки выделить какие-либо закономерности функционирования искусства, нелегко поддающиеся объективации из-за своей изменчивости.

Уже кажется общепринятым в рассуждения о художественном восприятии включать такие известные понятия, как "сопереживание" и "сотворчество". Нередко они употребляются почти как синонимы или одно вслед за другим без расшифровки, что, собственно говоря, имеется в виду, дополняют ли они друг друга бесконфликтно или находятся в противоречии между собой? Когда эти термины встречаются в статьях или рецензиях, читатели, наверно, не вдумываются в смысл примелькавшихся понятий, их собственные свойства как бы стираются.

Между тем "сопереживание" и "сотворчество", на наш взгляд, входят в художественное восприятие как его ведущие компоненты, они вызываются произведениями искусства как стимуляторы активности сложных психических процессов. Сопереживание и сотворчество практически неразъединимы, нередко они взаимно проникают друг в друга, и все же это разные процессы, представляющие собой противоположные динамичные образования.

Можно не сомневаться, что степень активности сопереживания и сотворчества - это и есть мера эффективности воздействия художественного произведения. Однако это утверждение требует разъяснений.

Сопереживание выражает специфически эмоциональное отношение к героям романа, повести, рассказа, стихов, драматического, оперного, балетного спектакля, кино- и телефильма, произведений изобразительного искусства и т.п. и подразумевает разные градации сочувствия их героям, сопряженного часто с взволнованным со-раздумьем. Сопереживание обусловлено личностным восприятием героев художественных произведений и характеризуется, в частности, опережающим изображенные события собственным стремлением предугадать принимаемые героями ответственные решения, совершаемые поступки.

Необходимым условием доподлинности сопереживания должна быть вера читателя\* в правду им воспринимаемого, по крайней мере - в правду возможного. (\* Здесь и в дальнейшем автор позволяет себе объяснить понятия "читатель", "зритель", "слушатель" в едином - "читатель", подразумевая, что в любом произведении искусства имеется "художественный текст", признанный многими учеными в качестве объединительного термина.) Конечно, искусство по-своему "обманывает", оно умеет выдавать за жизненную правду правду художественную, т.е. преобразованную, условно говоря, "по законам красоты", которые помогают внушению этой веры, но читатель и сам обманываться рад, он по-своему распознает жизненную реальность в образах искусства.

Говоря о сопереживании, нельзя не вспомнить о так называемом "вчувствовании" и близкой этому понятию "эмпатии". И то, и другое зиждется на давно замеченном человеческом свойстве намеренно или непроизвольно ставить себя как бы на место другого (особенно если к нему испытывается симпатия или, наоборот, заинтересованная антипатия), мысленно перевоплощаться в этого другого с помощью воображения.

Видный американский психолог К. Роджерс, характеризуя "эмпатический способ общения с другой личностью", пишет, что "он подразумевает вхождение в личный мир другого и пребывание в нем "как дома". Он включает постоянную чувствительность к меняющимся переживаниям другого - к страху, или гневу, или растроганности, или стеснению, одним словом, ко всему, что испытывает он или она. Это означает временную жизнь другой жизнью, деликатное пребывание в ней без оценивания и осуждения... Это включает сообщение ваших впечатлений о внутреннем мире другого, когда вы смотрите свежим и спокойным взглядом на те его элементы, которые волнуют или пугают вашего собеседника...".

Значит, полного слияния не происходит? Вы сохраняете полное присутствие духа, когда ваш собеседник его теряет?

Нет, К. Роджерс так не думает и... противоречит сам себе. Он пишет далее: "Быть с другим таким способом означает на некоторое время оставить в стороне свои точки зрения и ценности, чтобы войти в мир другого без предвзятости. В некотором смысле это означает, что вы оставляете в стороне свое "я". (Это "в некотором смысле" отчасти снимает противоречие. - В.Б.). Это могут осуществить только люди, чувствующие себя достаточно безопасно в определенном смысле: они знают, что не потеряют себя порой в странном и причудливом мире другого и что смогут успешно вернуться в свой мир, когда захотят... Быть эмпатичным трудно. Это означает быть ответственным, активным, сильным и в то же время - тонким и чутким".

Искусство, привлекая к себе возможностью увлекательно пережить аналогичный процесс, снимает с читателя ответственность за того или за тех, в чьи личные миры он бесстрашно входит, помогает ему талантом художника быть и тонким, и чутким. Безопасное эстетизированное сопереживание придает читателю активность и силу, которыми он в жизни, быть может, не обладает, а сотворчество - стимулирует конструктивное воображение и уже тем самым держит читателя на позиции отстранения, не дает покинуть самого себя.

Литература и искусство, даруя человеку радость эмпатии без ее обременительности, обогащает его собственный внутренний мир открытостью доверительного общения с личностями, наделенными драматическими судьбами. Спровоцированная искусством необходимая эмпатии активность из-за невозможности влиять на исход изображаемого (в рассказе, спектакле, фильме, на картине, по-своему в музыке) обращается как бы внутрь самого читателя. Бездеятельность, вынужденная и по-своему драматичная, усиливает ощущение эстетизированности героя, придает ему как бы надбытовые черты, сближая испытываемое при этом чувство в некоторых случаях с религиозным.

Тут нужно существенно дополнить наблюдения К. Роджерса. Как доказано К.С. Станиславским и вслед за ним некоторыми учеными, человек не может перевоплотиться в образ другого, полностью отказавшись от самого себя, от своих свойств и качеств.

Хотя человеку органически свойственно повседневное мысленное перевоплощение как в образы действительности, так и в образы, возникающие в личной фантазии каждого, он не свободен в этих процессах. Они зависят от социально обусловленных жизненных установок субъекта, т.е. от его неосознанных потребностей, определяющих предуготованность к действию (в данном случае к эмпатии), и от его отношения к объекту перевоплощения, подсказывающего избирательное, часто интуитивное постижение его характера, его индивидуальности. Такое отношение само по себе придает эмоциональную окраску эмпатии, вводит в нее субъективную оценку и самого объекта, и характера проходимой мысленной, воображаемой акции.

Эмоциональная насыщенность эмпатии в процессе сопереживания героям художественных произведений специфична. Польский психолог Я. Рейковский, отмечая большое воздействие эмоций на познавательные процессы, на восприятие, память и т.д., отмечает, что "особенно отчетливое влияние оказывают эмоции на ассоциативные процессы, воображение и фантазии".

Вызванное художественным образом стремление к эмпатии (всегда свойственное человеку и по его коммуникативной потребности) стимулирует эмоциональную напряженность дальнейшего восприятия, а через него необходимое для всех разновидностей вчувствования воображение, а также ассоциации с возникающими в эмоциональной памяти прошлыми жизненными впечатлениями, с событиями внутренней психической жизни, как осознанными, так и неосознаваемыми. Все это, в свою очередь, повышает эмоциональный накал сопереживания, придает ему дополнительные стимулы.

Активность сопереживания еще и потому приносит при встречах с искусством удовлетворение, что потребность в эмпатии естественна у каждого, причем ее реализация за счет общения, хотя бы иллюзорного, с людьми особенно интересными, переживающими особые судьбы, найденные искусством, приобретает для реципиентов значение по-своему исключительное.

Ф.В. Бассин, В.С. Ротенберг и И.Н. Смирнов пишут, что "эмпатически ориентированные воздействия отвечают какой-то глубокой потребности индивида, способствуют удовлетворению этой потребности, которая может индивидом сознаваться ясно, осознаваться смутно и даже, отнюдь не теряя из-за этого своей остроты и настоятельности, не осознаваться вовсе".

Между тем, по мнению ученых, научное исследование этой психологической, культурно-исторической и социальной проблемы вряд ли можно считать хотя бы только начатым. Они спрашивают, в частности: "Хорошо ли мы ... понимаем причины, порождающие эту неудержимую потребность в эмпатии, в сочувственном сопереживании с другим человеком того, что нас тяготит и тревожит?". И отвечают, что долгое время нераспознанное академической психологией отражено великими мастерами художественного слова "в образах, творимых ими на основе интуитивного постижения правды окружающего их мира", приводят примеры из "Преступления и наказания" Ф.М. Достоевского, "Анны Карениной" Л.Н. Толстого.

Но отраженное в искусстве объясняет и один из главных стимулов всеобщего тяготения к самому искусству, возможности его воздействия, зависимого, впрочем, не только от стремления к эмпатии. Специфика художественного восприятия многопланова.

Степень постижения художественного образа детерминирована способностью читателя вникнуть в "подтекст" произведения, т.е. во внутренние слои, глубинные уровни художественного содержания.

"Художественное произведение, - пишет психолог А.Р. Лурия, - допускает различной степени глубины прочтения; можно прочитать художественное произведение поверхностно, выделяя из него лишь слова, фразы или повествование об определенном внешнем событии; а можно выделить скрытый подтекст и понять, какой внутренний смысл таится за излагаемыми событиями; наконец, можно прочесть художественное произведение с еще более глубоким анализом, выделяя за текстом не только его подтекст или общий смысл, но анализируя те мотивы, которые стоят за действиями того или иного лица, фигурирующего в пьесе или в художественном тексте, или даже мотивы, побудившие автора писать данное произведение.

Характерно, что "глубина прочтения текста" не зависит от широты знаний или степени образования человека. Она не обязательно коррелирует с логическим анализом поверхностной системы значений, а больше зависит от эмоциональной тонкости человека, чем от его формального интеллекта. Мы можем встретить людей, которые с большой полнотой и ясностью понимая логическую структуру внешнего текста и анализируя его значение, почти не воспринимают того смысла, который стоит за этими значениями, не понимают подтекста и мотива, оставаясь только в пределах анализа внешних логических значений".

Такое поверхностное восприятие искусства, однако, очень удобно для различных идеологических спекуляций, и в конечном счете для своеобразной уравниловки, которая не только ставит в одно и то же положение талант и посредственность, но даже отдает предпочтение этой последней, поскольку она проще для уяснения "логической структуры внешнего текста", охотнее откликается на конъюнктурные требования, не имеющие отношения к реальному идейно-эстетическому воспитанию.

А.Р. Лурия отмечал далее: "Эта способность оценивать внутренний подтекст представляет собой совершенно особую сторону психической деятельности, которая может совершенно не коррелировать со способностью к логическому мышлению. Эти обе системы - система логических операций при познавательной деятельности и система оценок эмоционального значения или глубокого смысла текста - являются совсем различными психологическими системами. К сожалению, эти различия еще недостаточно исследованы в психологической науке и ими больше занимаются в литературоведении и в теории и практике подготовки актера. О них, в частности, писали в своих работах К.С. Станиславский (1951, 1956), М.О. Кнебель (1970) и др.".

Разумеется, было бы неверно полагать названные две системы изолированными друг от друга. Может быть, психолог слишком доверился соблазну обобщения некоторых достижений школы сценического психологизма в сфере так называемого "перевоплощения актера в образ на основе переживания" и недооценил значение разума в конструктивном воображении, которое равно принадлежит и сознанию, и бессознательному психическому. Нам уже доводилось доказывать с привлечением данных современной психологии, что перевоплощение актера в образ и, прибавим, эмпатия при художественном восприятии возникают на основе воображения или, по крайней мере, с его доминирующим участием, поскольку даже "переживание" актера в образе, во-первых, диалектично, включает в себя самоконтроль, а во-вторых, следовательно, это переживание не тождественно жизненному, а является производным от воображения, от того, насколько действенным и продуктивным окажется для актера, по выражению К.С. Станиславского, "магическое "если бы"".

Понятно, сопереживание читателя многим отличается от перевоплощения актера, прежде всего потому, что никак не выражается в конкретных активных поступках. Как бы глубоко ни охватило оно в театре чувства зрителя, он не бросается на выручку к герою, страдающему на сцене, и даже не спешит к нему с советом. Тем более странной была бы подобная активность реципиента других искусств. Читатель радуется своему сопереживанию, хотя бы оно по природе своей и было родственно отрицательным эмоциям.

"Для того чтобы объяснить и понять переживание, надо выйти за его пределы, надо на минуту забыть о нем, отвлечься от него", - писал Л.С. Выготский, имея в виду "переживание", которым должен овладеть актер для играемой им роли в спектакле. Тем более требует либо выхода из состояния, близкого жизненному "сопереживанию", либо, быть может, какой-то параллельной, двухплановой психической деятельности сама специфика восприятия искусства.

Как и при актерском перевоплощении, сопереживание - двухсторонний процесс. Читатель в ходе эмпатии любой степени интенсивности не в состоянии "выйти из самого себя", стремясь "на место героя", он только как бы перегруппировывает свои психические свойства, черты характера, запасы эмоциональной памяти, приспосабливая их к своему пониманию объекта сопереживания. Заканчивается ли этот процесс вместе с ходом непосредственного художественного восприятия или получает продолжение в жизни?

Для понимания воспитательного значения искусства это один из кардинальных вопросов. Ответ на него не может быть однозначным, поскольку зависит от многих привходящих обстоятельств. Но предположим, что в избранном нами случае и психологическая установка читателя, и его общая культура, обусловливающая эстетическое чутье, эмоциональную развитость, и сегодняшняя ситуация, зависимая от качества и актуальности содержания произведения, хотя бы и созданного в давние времена, - все это благоприятно для художественного восприятия. В какой мере объект сопереживания станет образцом для подражания, обретет силу прямого воспитательного воздействия?

Сопереживание положительному герою, если его облик и действия импонируют потребностям читателя, зачастую формирует у него осознанное или безотчетное стремление к идентификации с этим героем, которое никогда не удовлетворяется до конца хотя бы потому, что при любой перестройке своего внутреннего мира мы все же никогда не становимся тождественными другому, тем более другому, "сконструированному" по законам искусства.

Это стремление - осознанное или чаще неосознаваемое - остается нередко после того, как непосредственное художественное восприятие заканчивается, включается в его "последействие". Стремление к идентификации приобретает тем большую напряженность, чем более образ героя в ассоциациях читателя смыкается с его представлением о "суперличности", понимаемой как некий идеальный вариант самого себя, как некий воображаемый комплекс высоких критериев для самооценки своих действий и побуждений, рассматриваемых как бы с вершины достигнутого идеала. Само собой разумеется, что критерии эти могут быть во многом субъективными и не отвечать общепринятым требованиям нравственной чистоты и безупречной морали. Известно, что образцами для подражания становятся подчас кино- или эстрадные "звезды" без критического отношения к их репертуару.

Поэтому относительно само понятие "положительный герой", рассматриваемое в ракурсе субъективно-объективного художественного восприятия. Для эффективности воздействия необходимо, чтобы ключевые поступки этого героя так соответствовали потребностям читателя, чтобы, в частности, либо восполняли, либо выражали его неудовлетворенность самим собой, своим положением в обществе либо окружающими обстоятельствами.

"Механизмы сверхсознания обслуживают потребность, - пишут П.В. Симонов и П.М. Ершов, - главенствующую в структуре мотивов данной личности. Творческая активность порождается недостаточностью для субъекта существующей нормы удовлетворения этой потребности. Ситуация непреложно работает на доминирующую потребность, и бессмысленно ждать озарений на базе второстепенного для субъекта мотива".

Художественное восприятие - это безусловно вид творческой активности, а входящее в его состав сопереживание, поскольку оно происходит с большим участием конструктивного воображения, - разновидность той же активности. Среди потребностей человеческих немало таких, которые могут откликаться и без большой эмоциональной затраты на небесталанное произведение искусства, например гедонистическая или коммуникативная. Но для того чтобы впечатление внедрилось, что называется, неизгладимо, превратилось в одно из динамических образований эмоциональной памяти, воздействующих так или иначе на поведение читателя, надо, чтобы оно внедрилось как бы в борьбу главенствующей потребности с потребностями ей противоположными, причем, конечно, "на стороне" этой доминирующей потребности.

Захват впечатлением, имеющим ту или иную суггестивную силу, бессознательной сферы психической деятельности человека - непременное условие воздействия на мотивацию его поступков, исходящую из его потребностей. "Многие потребности, - пишут П.В. Симонов и П.М. Ершов, - не получают адекватного отражения в сознании субъекта, особенно если речь идет о наиболее глубоких, исходных потребностях. Вот почему прямая апелляция к сознанию, настойчивые попытки разъяснить "что такое хорошо и что такое плохо", как правило, остаются удручающе неэффективными. Еще Сократ был поражен алогичностью поведения человека, который знает, что хорошо, а делает то, что плохо. Человек ведет себя асоциально отнюдь не потому, что не ведает, что творит". Далее П.В. Симонов и П.М. Ершов подкрепляют высказанную мысль цитатами из Ф.М. Достоевского и А.А. Ухтомского, но с тем же успехом ее можно было бы развить, привлекая результаты исследований многих современных психологов.

Воздействие художественных произведений на людей тем более ценно, а его результаты именно потому столь трудно уловимы, что оно захватывает не только сознание, а порой и не столько сознание, сколько неосознаваемые сферы психической деятельности, где вершит свое во взаимодействии со сложными "механизмами" потребностей и мотивов, то как бы сливаясь с ними, то включаясь как-то в борьбу между ними, подчас помогая победе той потребности, которой не хватало немногого, чтобы стать доминирующей.

Но, конечно, было бы опрометчиво сводить реальное воздействие искусства только к прямому стимулированию каких-либо духовных потребностей содержанием произведений, еще менее убедительно - к поощрению благородных свойств характеров, хотя и то, и другое отнюдь не исключено. В любом случае, однако, восприятие искусства лишь постольку способно сохраниться как долговременное впечатление той или иной эмоциональной насыщенности, поскольку ответит потребностям реципиента, войдет в динамический контакт с его стремлением к их удовлетворению, непременно специфическому, так как оно происходит в области воображения.

Существенным для характеристики особенностей художественного восприятия является его понимание как необходимости для целостного человека, "человека-системы" с "обратной связью", многосторонне раскрытой видным психологом А. Шерозия. Иными словами, художественное восприятие, осваивая произведение искусства и преломление в нем жизненных наблюдений и переживаний автора, приводит в движение психическую деятельность самого читателя, ее содержательный потенциал и ее процессы. Являясь сложносоставным и объективно-субъективным, оно все же возникает в нерасчлененном виде, что таит в себе особую суггестивную силу, ту самую, которую так часто называют "загадочной" или "тайной".

Многоуровневый комплекс художественного восприятия в некоторых исследованиях поглощает собственно эстетическое в искусстве, "красоту" его произведений, порой до полного ее исчезновения как якобы не столь уж существенную в реальном воздействии на читателя. Нередко собственно эстетическое в искусстве полностью или почти полностью относят к его форме, в то время как о его содержании толкуют, приравнивая его фактически к рациональной интерпретации явлений действительности. Тогда оказывается, что сопереживание, поскольку оно как бы вырывает персонажей-людей или антропоморфизированных животных, пейзажи и т.п. из художественного контекста, соприкасается с красотой только в том плане, что исходит из эстетического идеала или восхищенной оценки положительных начал отображаемого художником (более всего - положительного героя).

Сопереживание как составная часть художественного восприятия, конечно, по-своему соотносится и с эстетическим идеалом, поддерживается или снижается аксиологическим отношением к объекту, возникающим на эмоциональной основе, но этим сопричастность процесса специфике художественного не исчерпывается. Любое проявление эмпатии, по внешним признакам аналогичное жизненному, здесь имеет свои особенности, отличающие ее от вызванной реальными обстоятельствами действительности. А поскольку это так, мы вправе сказать, что это специфическое сопереживание, во многом стимулированное воображением, сродни творчеству, отличному, однако, от творчества создателей художественных произведений. Оно по-своему противоречиво, совмещая в качестве противоположностей хотя бы "чисто" жизненные черты с чертами иного порядка.

В этом плане прежде всего отметим, что это сопереживание никогда не отдается полностью отрицательным эмоциям (хотя без них, конечно, не обходится), так как их фоном неизменно остаются эмоции, вызванные искусством как искусством, а они всегда положительные. Таково первое неизбежное противоречие сопереживания, само по себе вносящее коррективы в обыденные представления о его прямолинейном воздействии на сознание и подсознание читателя, якобы всегда готового усвоить художественное как образец для подражания.

Было бы неверным предполагать, что сопереживание читателя - это эмоции, оторванные от мысли. Обратим внимание на вывод Ф.В. Бассина: "Смысл в отрыве от переживания - это логическая конструкция, а переживание в отрыве от смысла - это скорее физиологическая категория". Тем более применимо это положение к сопереживанию читателя, если только он взволнован подлинным произведением искусства, а не его имитацией. Типическое же сопереживание читателя отнюдь не свободно от мышления, но большей частью мышления не вербализованного, отнюдь не отлитого в законченные и, увы, нередко штампованные фразы.

Еще Л.С. Выготский убедительно и ярко раскрыл целостность внутренней, невербализованной мысли, ее непереводимость во внешнюю. Речь - это расчлененная мысль, перевод ее идиом в понятия, необходимые для человеческого общения во всех сферах деятельности, начиная с трудовой. Поэтому слова, идущие вслед за свернутой внутренней речью, не полностью ее передают сами по себе. "В нашей речи, - писал Л.С. Выготский, - всегда есть скрытый подтекст. Мысль не выражается в слове, а совершается в нем". Мысль предшествует слову, но ее вербализация - это не механический процесс, это не просто "обработка" мысли, а ее пересоздание в новом качестве.

Концепция "подтекста" К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко направлена в конечном итоге на восприятие зрителем звучащей со сцены вербализованной мысли во всей ее глубине, на восприятие через сопереживание, включающее в себя и со-раздумье.

"Подтекст", взятый великими режиссерами из жизни искусства, психологами возвращен в жизнь для научного своего объяснения и получил расширительное толкование. Нам же сейчас важно подчеркнуть, что сораздумье в ходе художественного восприятия не заменяет собственную мысль читателя и не глушит ее, и она, оставаясь в свернутом, невербализованном виде, тем не менее активно функционирует, влияет на характер и степень эмоциональной раскованности сопереживания.

Обогащенные этими сведениями из научной психологии, попробуем применить их к пониманию характера сопереживания - скажем так: неположительным героям. В этом плане показательны произведения разных искусств.

Когда люди смотрят на известную картину Репина, изображающую, как Иван Грозный убивает своего сына, кому они больше сопереживают - преступнику или его жертве? Не вызывает сомнений: несмотря на весь ужас, который внушает здесь царь, именно он берет в плен сопереживание реципиента, пусть сложное, смешанное с безотчетным осуждением, сопровождаемое смятением свернутой, невербализованной мысли и все-таки... Ведь на лице Грозного - взрыв злобы и жестокости уже как бы сводится на нет нарастающим раскаянием перед собственным безумием, даже, пожалуй, печатью обреченности.

"Сопереживание" - понятие, нетождественное бесконтрольному "сочувствию"; оно и шире, и сложнее, и противоречивее. В случае с картиной Репина сопереживание не означает нашего оправдания тирана, но оно отличает "человечное", которое вдруг вышло из его смутной души на первый план нашего восприятия, и по принципу контраста тем сильнее становится художественное обличение.

Мы глубоко сопереживаем Отелло, хотя, что ни говори о нем хорошего, но все-таки благородный мавр убил ни в чем не виновную Дездемону, - почему-то его доверчивость склонилась к злонамеренным измышлениям Яго, а не к нравственной чистоте любящей жены. Но нам нужно это противоречие, оно усиливает сопереживание, доводит его до трагического катарсиса.

Более того, мы сопереживаем шекспировскому Ричарду III, особенно, как это ни странно, в сцене с леди Анной, когда он соблазняет женщину, у которой имеются веские основания его ненавидеть. Мы, быть может, ужасаемся собственному сопереживанию, но тем не менее оно есть, оно вызвано, по-видимому, восхищением титанизмом этого поэта властолюбия, преступного цинизма, потому что по контрасту в этом образе заложено восхищение мощью человеческого разума, безграничность возможностей человеческой целеустремленности.

Мы ждем в одно и то же время и успехов каждой очередной интриги Ричарда, и его конечного неминуемого поражения, и это противоречие питает наше сложное сопереживание: мы и вместе с трагическим героем, и вдали от него, наше сопереживание сопряжено с эмпатией и вместе с тем ее страшится, отвечая нашей потребности в торжестве справедливости, в наказании зла, что и дает удовлетворение финалом трагедии.

И еще один пример - образ совсем иного звучания, но лишенный права согласно догматической эстетике претендовать на "положительность" - Остап Бендер из дилогии И. Ильфа и Е. Петрова - авантюрист, обманщик, стяжатель... Правда, он герой комический, требующий, значит, к себе какого-то особого отношения, в его образе явно угадываются некоторые приметы старого плутовского романа. Как бы то ни было, но наше сопереживание и даже сочувствие - явно на стороне Остапа. Чем же он симпатичен? Умен, наблюдателен, ироничен не только к другим, но и к самому себе. Не причиняет явного зла хорошим людям, хотя использует их слабости, обнажает пустоту демагогии, смеется над тупостью, веяниями нелепой моды, многим таким, что в самом деле недостойно уважения; однако зачастую не бескорыстно смеется, а извлекает из всего этого выгоду. Почему же мы все-таки не принимаем близко к сердцу тот, как будто очевидный факт, что таланты Остапа направлены им к отнюдь не благородной цели - к обогащению? Не кажется ли нам, что стремление это - какое-то умозрительное, а увлекает героя не богатство, с которым, как потом выясняется, он толком не знает что делать, а процесс бурной изобретательной деятельности сам по себе, игра с опасностью, удовольствие от обнажения всяческого пустозвонства, претензий на значительность ничтожных личностей, многого другого, высмеиваемого авторами через образ их героя, в том числе и... жажды материальных излишеств. Противоречие? Несомненно. Но нам уже известно, что художественное восприятие движимо противоречиями, что оно призвано вызывать многосложное противочувствование.

И вот что, по-видимому, особенно важно для активности и глубины читательского сопереживания. Оно, безусловно, отличается и эстетически облагораживает явственно ощущаемый драматизм судьбы комического героя - не в его будущей преждевременной кончине, в значительной мере условной, а в его фатальном одиночестве, определяемом социальным смыслом образа. Тут снова противоречие: Остап очень "свой" во времени, он весь как художественный образ наполнен его атмосферой, жив его яркими приметами, ими насыщен. А как характер он чужд своему времени, потому что по его особости не в состоянии примкнуть к тем, кто строит социализм, так как остро чувствует издержки происходящего, да и вообще не может по свойствам личности "слиться" с каким-нибудь коллективом, не может и не хочет солидаризироваться и с прямыми нарушителями уголовного кодекса. Только с читателями "Двенадцати стульев" и "Золотого теленка" сближает Остапа Бендера его драматическое одиночество.

Так мы подошли к необходимости для сопереживания драматизма художественного образа - важнейшего своего стимулятора. "Драматизм" как эстетическая категория еще требует своего исследования, поиска точной дефиниции, объединяющей это понятие настолько, чтобы оно оказалось равно пригодным для разных видов искусства. Для тех из них, что воспроизводят непосредственно образ человека, драматизм отнюдь не тождествен "неустроенности" судьбы - термин вообще расплывчатый, вряд ли полезный для теории художественного творчества и восприятия.

Произведение искусства воспринимается иначе по сравнению с жизненными явлениями. Понятно, что чудовищный поступок Грозного, глядя на картину мы отнюдь не оправдываем, но образ царя, как отмечалось выше, выражает кричащее противоречие, а образ его сына - однозначен: гибель есть гибель, смерть есть смерть, хотя бы и преждевременная, хотя бы и от руки отца.

Поиск читателем драматизма в художественном произведении, в идеале - эстетического потрясения, сопряжен как будто с удивительным стремлением испытать отрицательные эмоции. Но такая "странность" отнюдь не исключена у человека и в жизни, - без риска, без испытания человеком себя "на прочность" не было бы и прогресса.

"Существует ли... влечение к отрицательным эмоциям, например, к страху, у человека? - спрашивает психоневролог В.А. Файвашевский. - Во многих случаях поведение человека бывает таким, что с внешней стороны его невозможно объяснить иначе, как интенсивным влечением к опасности. Достаточно вспомнить завзятых дуэлянтов прошлого, различных авантюристов-кондотьеров и конкистадоров, путешественников-землепроходцев, азартных игроков, ставивших на карту все свое состояние, любителей рискованных видов спорта наших дней. Отметим при этом три обстоятельства. Во-первых, чаще всего эти люди материально обеспеченные, во всяком случае настолько, чтобы не беспокоиться о поддержании своего повседневного существования. Во-первых, их сопряженные с опасностью действия доставляют им удовольствие (обратим на это особое внимание! - В.Б.). В-третьих, они субъективно не считают причиной своих поступков стремление к опасности, а обосновывают их прагматическими целями, риск же рассматривают как нежелательное препятствие к их достижению". Далее ученый говорит об "эмоционально-положительном восприятии негативной ситуации", о том, что "потребность в биологически и психологически отрицательных ситуациях проявляется в более или менее явном виде столь широко, что эта тенденция, будучи абсолютизирована без учета ее подчиненной роли по отношению к потребностям в положительной мотивации, создает иллюзию существования у живого существа, в частности у человека, стремления к опасности как самоцели".

Так в жизни. Тем более стремление испытать отрицательные эмоции на интенсивном фоне положительных оправданно в художественном восприятии, где опасность заведомо иллюзорна, хотя с помощью активной работы воображения по-настоящему затрагивает чувства, а сопереживание вызывает доподлинные слезы и смех. Поэтому если в жизни влечение к отрицательным эмоциям, доставляющим удовольствие, решается реализовать далеко не каждый, то встречи с искусством, насыщенным глубоким драматизмом, доступны и желанны всем, а мотивация, диктуемая в конечном счете потребностью в эмоциях положительных, очевидна - нельзя только забывать о необходимости здесь обратной связи, т.е. о получении положительного через отрицательное.

Интересно наблюдение над существенной разницей между художественным творчеством и его восприятием, имеющее прямое отношение к исследуемой нами проблеме, записано историком В.О. Ключевским: "Художественно воспроизведенный образ трогает воображение, а не сердце, не чувство, как художественно выясненная мысль возбуждает ум, не сердца... Настроение художника и настроения зрителя или слушателя - не одно и то же, а совсем разные по существу состояния: у одного творческое напряжение, чтобы передать, у другого критическое наслаждение от успеха передачи. Художник, испытывающий от своего произведения удовольствие, одинаковое со зрителем или слушателем, испытывает его как зритель или слушатель, как критик самого себя, а не как творец своего произведения". Конечно, Ключевский не прокламирует "безэмоциональное" восприятие, он указывает на путь к чувству через воображение, что сомнения не вызывает, хотя по современным данным проблемы не исчерпывает, так как игнорирует и прямое физиологическое воздействие искусства, и суггестивные свойства прекрасного, сотворенного художником. Но для нас важно проницательное суждение Ключевского о включенности критического начала в художественное наслаждение (кстати сказать, невозможное без эмоциональной захваченности реципиента).

Сопереживание и со-раздумье не останавливают собственную мыслительную деятельность читателя, отражающую и его жизненную установку, зависимую от потребностей, и его социальные связи, и его культурную оснащенность. Все это взаимосвязано и происходит одновременно в едином многоступенчатом и многоуровневом процессе. Поскольку сопереживание как бы выделяет из художественных произведений их жизненную первооснову, то к ней и относятся входящие в его состав критические потенции, реализуемые и в эмоциональной сфере. В наших примерах и Иван Грозный, и Ричард III не располагают (по-разному, конечно) к безоговорочному сочувствию, а посему сопереживание им так или иначе ограничивается, приобретает свой неповторимый характер, в частности и критичностью оценки их образно раскрытых личностей, их поступков, их окружения и т.п.

Этот вид критичности восприятия становится мало заметным или вообще сходит на нет, когда сопереживание обретает героя, близкого к воображаемой читателем суперличности, отвечающей его идеалу самого себя. Тем большую ответственность за впечатление от образа принимают на себя драматизм, найденные художником стимулы противочувствия читателя. В эстетическом плане здесь имеются в виду не только перипетии создаваемого художником образа драматической судьбы героя (а, например, в музыке - собственных драматических переживаний автора, передаваемых и от себя самого, и от имени других), но и драматизм вызывающих противочувствие несоответствий, подаваемых в различных жанрах (и комический эффект в данном случае рассматривается как частный случай функционирования драматизма).

Гамлет, Дон Кихот, Фауст - каждый из этих образов соткан из многих впечатляющих противоречий, анализу которых посвящена огромная литература, подтверждающая их безмерную глубину великолепием сходных и несхожих талантливых интерпретаций, отражающих и время своего создания, и личности своих авторов.

А очевидные и скрытые противоречия, скажем, тургеневского Базарова или гончаровского Обломова? Тончайший художественно-психологический анализ противоположных мотивов, душевных устремлений героев Л.Н. Толстого, кричащие внутренние противоборства героев Ф.М. Достоевского?

Если мы вдумчиво обратимся к вызывавшим широкий отклик образам советского искусства, то заметим в книге Д. Фурманова, и особенно в знаменитом фильме, противоречие между необразованностью Чапаева и его самобытным талантом. А как усиливает напряжение сюжета "Оптимистической трагедии" Вс. Вишневского назначение комиссаром на военный корабль, где властвуют анархисты, женщины?

Сопереживание читателя ищет в искусстве соответствие себе, своему опыту, своим волнениям, тревогам, своим богатствам эмоциональной памяти и всей психической жизни. Когда такое соответствие находится, то сопереживание герою, автору, его сотворившему, сливается с удивительно отстраненным сопереживанием самому себе, что дает наиболее сильный эмоциональный эффект. Это не такое переживание, которое оборачивается в жизни, возможно, стрессом, а "сопереживание", сопряженное со взглядом на себя как бы со стороны, сквозь призму художественного образа, сопереживание сильное, яркое, но эстетически просветленное. Этот "взгляд со стороны" тоже содержит в себе и элементы критичности.

Пафос критичности достигает наивысшего накала при восприятии сатирических произведений, а само сопереживание при этом превращается как бы в свою противоположность, т.е. в своеобразную эмпатию, либо вовсе лишенную сочувствия к герою, либо окрашенную сожалением по поводу его жалкой участи, поступков, принижающих человеческое достоинство.

Нет одинакового сопереживания, как нет унификации в подлинном искусстве, как нет двух личностей с полностью повторяющими друг друга психическим складом, жизненным опытом, генетическим наследством и т.п. Как мы видим при этом, характер, интенсивность и направленность сопереживания зависят и от меры отстранения, от того, насколько читатель ясно, четко воспринимает искусство как искусство, от степени восхищенности им как выражением прекрасного. Зависимость эта диалектична. Эмоциональная восторженность от встречи с прекрасным способна усилить сопереживание самим фактом усиленной аффектированности восприятия. Но вызванные тем же обстоятельством сотворчество, оценочная деятельность по поводу мастерства художника могут и снизить непосредственность сопереживания.

Говоря обобщенно, сотворчество - это активная творчески-созидательная психическая деятельность читателей, протекающая преимущественно в области воображения, восстанавливающая связи между художественно-условным отображением действительности и самой действительностью, между художественным образом и ассоциативно возникающими образами самой жизни в тех ее явлениях, которые входят в опыт, эмоциональную память и внутренний мир (интеллектуальный и чувственный, сознательный и неосознаваемый) реципиента. Эта деятельность носит субъективно-объективный характер, зависит от мировоззрения, личностного и социального опыта читателя, его культурности, вбирает в себя индивидуальные особенности восприятия и вместе с тем поддается суггестивной направленности произведения искусства, т.е. внушению им того или иного художественного содержания.

Может показаться, что сотворчество всего лишь противоположно по совершаемому пути собственно художественному творчеству. У некоторых ученых приблизительно так это и выглядит: художник кодирует, воспринимающий раскодирует, извлекая из образного кода заложенную в нем информацию. Но такой анализ лишает искусство его специфики. Сотворчество - проявитель художественных начал в читательском восприятии. Оно не просто расшифровывает зашифрованное другим, но и творчески конструирует с помощью воображения свои ответные образы, прямо не совпадающие с видением автора произведения, хотя и близкие им по содержательным признакам, одновременно оценивая талант, мастерство художника со своей точки зрения на жизнь и искусство. Последнее обстоятельство также нельзя упускать из виду в рассуждениях о воспитательной эффективности художественного воздействия.

Сама по себе такая оценочная деятельность отнюдь не однолинейна, она, в свою очередь, противоречива (оценка жизни, стоящей за произведением, и самого произведения, уровни культуры художника и читателя, эмоциональная захваченность ходом восприятия и рациональность оценки и т.п.), многоступенчата. Так, Е. Назайкинский, исследуя этот процесс при восприятии музыки, заключает: "В целом система оценочной деятельности... сложна и включает в себя самые различные действия.

Первый вид может быть определен термином перцепция. Он объединяет в группу получение художественного "впечатления", восприятие оценочной деятельности других слушателей, восприятие их мнений в момент их выражения.

Другим видом является апперцепция - актуализация ценностного и оценочного опыта, усвоенных критериев, шкал". Далее музыковед называет еще "оценочные операции", включающие сопоставление своего впечатления с общепринятыми критериями, с оценками других слушателей и т.п., фиксацию оценки, дает всем этим разнонаправленным действиям характеристики, далее отмечает "погружение" оценочной деятельности в "художественный мир", в "специфическую ткань произведения".

Каждый вид искусства по-своему требует от читателя оценочной деятельности, она необходима для полноты и суггестивности художественного впечатления, но разные направления ее по-разному "дозируют". Менее всего она заметна при восприятии произведений, ориентированных на художественный психологизм, т.е. на достижение наибольшего доверия к жизненной правде отображаемого и соответственно на эмоциональную напряженность сопереживания. Значительно откровеннее выступает оценочная деятельность при восприятии более или менее подчеркнуто условного искусства, чьи образы метафоричны, зачастую в расширенном значении этого понятия, требуют большей, чем психологизм, конструктивности от воображения реципиента. Но таков только один из компонентов сотворчества как активного процесса, включающего в себя нерасчлененное и во многом неосознаваемое восприятие содержания и формы произведения как утверждение торжества человеческого гения (не только в кантовской интерпретации этого понятия, но и в его расширительной трактовке).

Введем в наши соображения мнение Н.Я. Джинджихашвили о психологической необходимости искусства, отличной от социологической: "Мир, представленный художественным произведением, - добровольный мир, рожденный человеческим произволом. Повторяет ли он нынешний мир, воссоздает ли прошлый или предвосхищает будущий, - он существует лишь как допущение нашей собственной воли. Реальный мир человеку задан и пребывает независимо от его воли, тогда как художественная действительность полностью обусловлена нашим желанием: в нашей воле создавать или не создавать (воспринимать или не воспринимать) ее. Этот факт сообщает чувство свободы от того, что создано не нами; больше того: ощущение власти над ним".

Вряд ли целесообразно отделять психологическую необходимость от социологической, от творчески-познавательной и побуждающей к действию, но нам понадобилось это суждение для того, чтобы подчеркнуть, что гедонистическая окраска сотворчества сопряжена с этим ощущением свободы от отображаемого искусством, хотя бы в нашем сопереживании заметно присутствовали отрицательные эмоции, вызывающие подчас даже искренние слезы горячего сочувствия страданиям героя.

Это вдохновляющее сознание властности над предметом отражения, отображения и преображения, над творимой и воспринимаемой второй действительностью, получающей из рук человека суггестивные свойства, влияющей на его сознание и подсознание, изначально было связано с тотемическим и мифологическим мышлением. Не случайно в древности искусство пролагало пути разным своим видам в формах, как бы подчеркивающих его условность. Поэтому, очевидно, исторически поначалу складывалось преимущество сотворчества перед сопереживанием как ведущей стороны художественного восприятия, помогающего человеку осознать себя человеком, увереннее идти по дороге прогрессивного развития.

Как правило, условными средствами художественной выразительности изобретательно и последовательно пользуются все виды фольклора, в том числе фольклорный театр. Интересно отметить, что и русский фольклорный театр был, конечно, театром предельно условным. Поэтому можно с научной обоснованностью сказать, что развивал русские народные традиции в сценическом искусстве в значительно большей мере В.Э. Мейерхольд, чем К.С. Станиславский, - ведь театральный психологизм в России формировался как художественная система М.С. Щепкиным, начиная с 20-х годов XIX в.

Вот как, по свидетельству современника, ставилась пьеса "Царь Максимилиан", которую фольклористы признают подлинно "своей", т.е. истинно народной, в сибирском селе Тельма в 80-х годах прошлого столетия. Пьеса эта, так же, как и другая - "Царь Ирод", - "были занесены в давние времена местными отставными солдатами и устно передавались "от дедов к отцам, от отцов - к сыновьям". Каждое поколение точно сохраняло текст, мотивы песен, стиль исполнения и костюмировку. Исполнялись обе пьесы в повышенно-героическом тоне. Текст не говорился, а выкрикивался с особыми характерными ударениями. Из всех действующих лиц "Царя Максимилиана" только мимические роли старика и старухи - гробокопателей исполнялись в число реалистичных тонах и в их текст делались вставки на злобу дня (заметим намеренный анахронизм. - В.Б.). Женские роли королевы и старухи-гробокопательницы исполнялись мужчинами... Костюмы представляли из себя смесь эпох... Вместо парика и бороды привешивали паклю..."

Прервем это описание. Запомнились и другие условности представления. Но уже ясна развитая подвижность воображения зрителей в давние времена. Не тренированное встречами с профессиональным искусством, оно успешно дополняло жизненными ассоциациями условные обозначения мест действия и внешнего облика персонажей, приемы игры, только намекающие на правду действительности. Сотворчество зрителей через их воображение снимало затворы для их сопереживания, отличного по качеству, конечно, от того сопереживания, что вызывали впоследствии спектакли Художественного театра.

Так называемый критический реализм по сравнению со всеми ему предшествовавшими художественными направлениями решительно выдвинул сопереживание как основной компонент своего восприятия читателем, хотя, конечно, поиски новых видов художественной условности никогда не прекращались во всех видах искусства. Они приобрели небывалый на протяжении веков размах и глубину, разнообразие и новое качество в XX в. Эта тенденция приводила, как известно, и к немалым издержкам, приводя в крайних своих свершениях к разрушению художественной образности. Однако, как метко подытожила Н.А. Дмитриева свои наблюдения над западными живописью и скульптурой нового времени: "Искусство XX века, многим пожертвовав, многое утратив, научилось давать метафорическое тело вещам незримым".

Если мысль эту перевести в русло рассматриваемой нами проблемы, то можно сказать, что, начиная с постимпрессионизма, многие выдающиеся художники жертвовали сопереживанием своей аудитории, стремясь вызвать новое углубленное сотворчество, при этом нередко с одновременным прямым воздействием на неосознаваемую сферу психической жизни людей (музыкой стиха, сочетанием цветов, монтажом и другими композиционными приемами, разрушением стереотипов восприятия, новыми звукосочетаниями к т.п.). Подчас сугубо, казалось бы, индивидуальное видение мира, воплощенное в оригинальных образах, требовало столь же индивидуализированного ответного отклика, хотя бы и не адекватного предложенной художественной системе. Проникновение за пределы видимого искало особой смещенности привычного взгляда на предмет отображения, обнажающего суть явления, его подспудную динамику, уловить которую реципиенту нельзя непосредственным чувством, а можно лишь "пересотворить" заново в своем воображении, с тем чтобы ответствовать художнику собственными ассоциациями, вызванными его работой. В характере же сопереживания здесь на первый план выступают так называемые интеллектуальные эмоции, порожденные процессом разгадывания метафоры, удивлением перед неожиданностью (подчас эпатажной) предложенного решения и т.п.

Напрашивается, как будто, мнение, что именно сотворчеству суждено доминирующее и даже всеобъемлющее положение при восприятии созданного различными художественными течениями, которые принято объединять под весьма несовершенными вывесками "декадентство", "модернизм", "постмодернизм", "авангардизм" и т.п. Но, как мы уже выяснили, любая одноплановая констатация, игнорирующая противоречивость художественного восприятия, себя не оправдывает. Вдумаемся в реально происходящее.

Давно находятся желающие, - и это как бы само собой напрашивается, - найти общие признаки у многочисленных художественных направлений и течений, резко отличных от классических, традиционных принципиально новой постановкой творческих задач... Например, Н.Н. Евреинов писал в 1924 г., что "все направления искусства, начиная с декадентства и кончая футуризмом, представляют собой явления одного и того же порядка... Общее у всех этих различных на первый взгляд направлений - это стремление к иррациональности в искусстве, борьба за осуществление какового принципа была начата еще в конце XIX века так называемыми декадентами, - этими подлинно первыми борцами с рационалистическим засильем Золя, Толстого, передвижников, кучкистов и даже и "иже с ними"...".

Евреинов высказался в духе времени - с преувеличениями, рассчитанными на эпатаж читателей. Ну какие же рационалисты Л. Толстой или, скажем, М. Мусоргский? Великие эти художники понадобились Евреинову только как обозначение, условное, альтернативы "иррационализму". С большими оговорками можно принять и определение "борьба".

В произведениях Л. Толстого, М. Мусоргского и даже Э. Золя можно без труда обнаружить воздействие на "иррациональное" в отзывчиво настроенных человеческих "чувствилищах", т.е., надо полагать, - на нечто в образах, необъяснимое обыденными словосочетаниями, логическими построениями. Это так даже у авторов, прокламирующих свою рациональность, если они художники. Но не меняются ли сами принципы восприятия художественных открытий, начатых на рубеже века, продолженных во многих поисках?

Конечно, меняются. Возникает новое соотношение сопереживания и сотворчества и более того: заметны перемены во внутренних структурах того и другого при несомненной их принадлежности именно художественному восприятию. Произошел, если угодно, революционный скачок, но он не отменил традиции.

Преемственность в новом старого угадал и видный американский психолог Р. Арнхейм при всей своей приверженности к шедеврам классики. Он хорошо видит и принципиальные от нее отличия: "На протяжении последних нескольких десятилетий в современном искусстве наблюдалась тенденция к постепенному сокращению характерных черт в изображении физического мира. Своего крайнего выражения эта тенденция достигла в "абстрактном" или "беспредметном" искусстве... Отдаление от изображаемого объекта приводит к геометрической, стилизованной форме". Попытавшись найти этому движению социокультурологическое оправдание, психолог переходит к анализу восприятия в новых произведениях целого как конгломерата частностей, связи между которыми мы не в состоянии четко уяснить. "Возможно, - пишет, Р. Арнхейм, - такое обособленное восприятие приводит к интуитивному пониманию, потому что отход от реалистического изображения не означает полного отказа от этого метода. Зритель, чтобы создать себе лучшие условия восприятия картины, нередко отходит от нее подальше, то есть создает такую дистанцию между собой и рассматриваемой картиной, при которой случайные детали опускаются, а самое главное и существенное приобретает резко выраженные очертания. Чтобы схватывать основные факты более непосредственно, наука опускает все индивидуальное и внешнее. В лучших образцах современной "беспредметной" живописи и скульптуры делаются попытки через абстрактность показать это непосредственное схватывание чистых сущностей (поэтому Шопенгауэр и превозносил музыку как высший вид искусства". По мнению американского ученого, "концентрированное выражение абстракций является ценным лишь до тех пор, пока оно сохраняет сенсорную связь с жизнью. Именно эта связь дает возможность отличить произведение искусства от научной диаграммы".

Ценное для искусства концентрированное выражение абстракций? Что это такое? Способно ли оно вызвать сопереживание (кому) и сотворчество (какое)?

Но нельзя ли тот же взрыв объяснить стремлением пойти дальше классиков в раскрытии психологии личности, ее скрытых побуждений, невербализованных, "свернутых" мыслей, нереализованных потребностей, так важных для ее внутреннего мира? Предмет отображения - не только сущностное в объекте, но и скрытое сущностное в субъекте?

Пусть платформой для понимания проблемы послужит нам суждение Гегеля, так широко и перспективно толкующее миссию искусства, что она включает в себя на удивление и те художественные модификации, которые великий философ наблюдать, конечно, не мог.

Гегель, сопоставив образы и созерцания, а также абстрактные представления, далее писал:

"В субъективной сфере, в которой мы здесь находимся, общее представление есть нечто внутреннее; образ, напротив, - нечто внешнее. Оба эти друг другу противостоящие определения первоначально распадаются, но в этом своем обособлении представляют собой, однако, нечто одностороннее; первому недостает внешности, образности, второму - достаточной приподнятости, чтобы служить выражением определенного всеобщего. Истина обеих этих сторон заключается поэтому в их единстве. Это единство - придание образности всеобщему и обобщение образа - прежде всего осуществляется через то, что всеобщее представление не соединяется с образом в некоторый нейтральный, так сказать, химический продукт, но деятельно проявляет и оправдывает себя как субстанциональная мощь, господствующая над образом, подчиняет себе этот образ как нечто акцидентальное, делает себя его душой, в нем становится для себя, вспоминает себя в нем, само себя обнаруживает. Поскольку интеллигенция порождает это единство всеобщего и особенного, внутреннего и внешнего, представления и созерцания и таким образом воспроизводит наличную в этом последнем тотальность как оправданную, постольку представляющая деятельность завершается и в самой себе, будучи продуктивной силой воображения. Эта последняя составляет формальную сторону искусства, ибо искусство изображает истинное всеобщее, или идею, в форме чувственного наличного бытия, образа". Не знаю, надо ли просить прощения у читателя за столь пространную цитату, - надеюсь, ему было бы обидно, если бы я прервал столь насыщенное философско-психологическими наблюдениями течение гегелевской мысли, раскрывающей высшее предназначение искусства как потребности человека в углубленном двуедином освоении мира и самого себя. Иными словами это - потребность в развитии самого себя в неотъемлемой взаимосвязи с внешним миром, потребности увидеть, почувствовать себя в мире и мир в себе. Отсюда стремление в искусстве как бы вырваться за пределы непосредственно созерцаемого и осязаемого чувственного мира, чтобы выразить его сущность как самую объективную и одновременно как самую субъективную данность, объединяемые в идеале надличностным прозрением человеческого духа. Не случайно в начале XX в. столь влиятельными для художников становятся учения талантливых христианско-демократических философов, с одной стороны, и романтизированные доктрины с большей или меньшей долей мистицизма - с другой, а чуть позднее и стихийно-материалистические исследования Фрейда с их открытиями значения бессознательного в человеческой психике.

Понятно, что к пониманию поисков художниками "субстанциональной мощи, господствующей над образом", можно подойти и со стороны реалистического психологизма, вовлекающего читателя в такие подполье и выси чувств, мотивов, интересов героев, что без собственной развитости у читателя неуловимых переходов от сознательного к неосознаваемому и обратно становится неосуществимой та эстетизированная эмпатия, которая только и обеспечивает порыв к образному выражению тончайших проявлений человеческого духа. Не случайно "жизнь человеческого духа" наравне с "магическим "если бы" - ключевые понятия системы К.С. Станиславского.

Можно отметить четыре потока психологического обогащения художественного процесса (схематизируя его при этом, как водится в таких случаях), наиболее заметные в литературе. Это беспредельное напряжение слова в лихорадочно-исповедальных монологах и диалогах, когда, кажется, души выворачиваются наизнанку, когда нервный, сбивчивый ритм повествования добывает из самого сокровенного еще и еще недосказанное, которое и оказывается самым важным... Это изящная, музыкальная, лаконичная проза, поэзия, драматургия, неодолимо вовлекающая читателя в особую атмосферу доверительности, опускающая самое существенное во взаимоотношениях и побуждениях героев в более или менее легко угадываемый и словесно невыразимый подтекст бездонной глубины, мощно затягивающий в себя читательское воображение. Это литература, колдующая поражающей звукописью, многозначными символами-метафорами, обретающими относительную конкретность в окружении ассоциативных представлений, подчас парадоксальными по отношению к первичному значению текста, нередко как бы исподволь соединяющими телесное с духовным, космическое с личностным. И, наконец, это не чуждое заимствований у других потоков искусное и вдохновенное манипулирование условно-историческими и фантастическими образами, связанными замысловатыми ассоциациями с узнаваемыми приметами современности, и вместе с тем уводящее зачастую воображение в запредельные сферы жизни неосознаваемого... Произведения двух последних потоков порой создают иллюзию бесконечности времени и одухотворенности пространства, ощущение собственной нематериальности, а с ним и способности на секунды проникать в тайное тайных человеческого духа.

Куда было идти дальше?

Дальше дотошное внимание к психике человеческой личности, неминуемо в ее социальных связях (иначе ее просто нет), проявлялось в освобождении от любых прежде установленных художественных предначертаний и вело к отказу от всякого подобия сюжета, от верности зримой натуре, от фигуративности и всего прочего, что, казалось, тормозит выход к сущности миропорядка и места в нем человеческого духа, огражденного от давления зависимостей, искажающих его чистоту.

Такой требовательный психологизм, то рвущийся в поднебесье, то словно взрыхляющий нижние пласты духовного подполья там, где совмещается человеческое и животное, неуклонно развивался во всех видах литературы и искусства с поправками, конечно, на особенности каждого из них и на художнические индивидуальности. Как никогда прежде соединялись в единые товарищества поэты, прозаики, живописцы, композиторы, архитекторы, артисты, сближая свои творческие помыслы.

Парадоксальность решения задачи в том, что многие творцы, вздымая свой дух на вершины художественных озарений, выражали интуитивные видения, как бы приобщающие их к сверхчувственному наитию, способами, обращенными более всего к физиологически предопределенным восприятиям, неосознаваемо чувственным, непосредственно воздействующим на слух и зрение. Чередование звуков в музыке и поэзии, сочетание цветов и линий в живописи, причудливых объемов в скульптуре и архитектуре призваны были сами собой производить впечатление как бы намного большее смысла, доступного разуму, хотя бы и при его участии (в литературе, театре и проч.).

Оставалась ли сенсорная связь с жизнью? У выдающихся художников, чьи ассоциации вызывают у других людей ответные, - да, оставалась. Проверить это некому, кроме как все тому же известному нам сотворчеству. Ему принадлежит и почетная роль поднимать дух человека от физиологически обусловленных, т.е. как бы низших восприятий, к поэтическому освоению мира, предусмотренному художником. Без сотворчества художественному восприятию не найти точек опоры для собственных ассоциаций, несравненно более свободных, чем те, на которые рассчитывает реалистическое искусство. Закономерность прослеживается вновь парадоксальная: чем "абстрактнее" художественное произведение, чем дальше оно уходит от "фигурального изображения", тем ожидаются индивидуальнее, интимнее личностные на него отклики, тем труднее поддаются они обобщающему вербальному описанию. Их диалогичность сводится к доверительному воздействию "я - произведение", отгороженному, по видимости, от общества, хотя здесь все имеет свою социальную подоплеку: и я, и произведение, и взаимодействие.

Подлинное сотворчество вызовет сопереживание автору, - ведь именно его откровение (минуя несуществующих его героев, даже лирических) настраивает читателя на обостренное ответное чувство, которому следует быть за то благодарным. Чувство это особое, оно неотделимо от рефлексивного своего освоения; к тому же оно часто оказывается сродни своеобычному эстетизированному самоутверждению, тем более явственному, что обычно процесс этот проходит во внутренней полемике с теми, кто "не понимает" этого искусства. Здесь уместно, быть может, вспомнить замечание Гегеля: "Уже образы являются более всеобщими, чем созерцания; но они все-таки имеют еще некоторое чувственно конкретное содержание, отношение которого к другому такому же содержанию и есть я сам".

Но не открывает ли утонченность психического процесса восприятия абстрагированного художественного образа, нафантазированного художником, всеобщее существенное свойство сопереживания, укрытое обычно от нас реалистическим искусством с его сильно выраженными фигурами и отчетливыми настроениями?

Как мы помним, по Станиславскому, сближение человека с образом другого возможно только при перестройке тех свойств и качеств личности, которыми она обладала до этого акта. При самом активном желании идентификации мы не в состоянии привнести в себя нечто себе чуждое, такое, чего у нас нет и в зародыше. В жизни эмпатия - двустороннее движение: не только от себя к другому, но и от другого к себе. Тем более сохраняется собственное "я", хоть и переструктурированное воображаемо, при взаимодействии с художественным образом. Сколь бы ни был он реалистичен, даже натуралистичен, художественный отбор выделяет у героев произведения те или иные свойства и черты, как бы оставляя свободные места, на которые вторгается читатель со своими свойствами и чертами, соразмеряя их своим эстетическим впечатлением.

Следовательно, сопереживание герою романа, спектакля, фильма, картины и опосредованно симфонии, пейзажу и т.п. на самом своем "донышке" содержит сопереживание самому себе, но не такому, каков он есть на самом деле, а как бы преображенному согласно требованиям, заложенным в данном произведении, и в частности драматизмом предложенной в нем ситуации. Такова одна из причин известного самочувствия культурного читателя, которого, как правило, общение с искусством "возвышает".

Эстетизированное раздвоенное сопереживание "другому-себе" противоречиво и поэтому особенно действенно. Многое зависит, понятно, от структуры и содержания произведения, соотношения его частей. Любые новаторские поиски не отменяют, разумеется, развития реалистического психологизма, продолжающего классические традиции, не усложненного намеренно сгущенной метафоричностью. Неповторимое всякий раз диалектическое единство сопереживания и сотворчества так или иначе призвано обеспечивать долговременное впечатление. Вот каким предполагал К.С. Станиславский его постепенное усиление в последействии спектакля:

"Зритель - третий творец, переживает с актером. Пока смотришь - как должно быть, ничего особенного; после все сгущается, и впечатление созревает. Успех не быстрый, но продолжительный, возрастающий от времени.

Бьет по сердцу, действует на чувство. Чувствую. Знаю. Верю...

Впечатление растет и складывается - логикой чувства, постепенностью его развития. Впечатление развивается, идет по линии развития чувства. Природа одна всесильна и проникает в глубокие душевные центры. Поэтому воздействие пережитого неотразимо и глубоко. Воздействие на глубочайшие душевные центры".

Великий режиссер и актер интуитивно выразил сложность и глубину психического процесса претворения художественного впечатления. Может показаться, что его основным источником является только переживание. Но ведь и сотворчество переживается. Оно часто бывает трудным, требующим ряда преодолений, поиска, сопряженного с эмоциональным подъемом, с возникновением мыслей и чувств, нередко противоречивых.

Понятно, что чем сильнее впечатление, тем обоснованнее надежда на его конечную эффективность, на то, что "сверхзадача" произведения, проведенная "сквозь" сопереживание и сотворчество читателя, будет благотворно им усвоена. О том, так это или иначе, как правило, никто знать не будет, об этом мы только догадываемся. Реальное воздействие искусства настолько переплетается со многими другими воздействиями - экономическими, социальными, культурными, что различить каждое из них в отдельности на практике никак невозможно. Тем значительнее в этом деле неоценимой важности роль теории. Пока что только она в состоянии, сопоставляя многие данные, выдвигая в результате их изучения гипотезы, подкрепленные практикой, приблизиться к пониманию "механизмов" психической "переработки" художественного воздействия.

"Человек как мыслящее и чувствующее существо, - пишет И.Т. Фролов, - еще раз доказал, насколько он сложнее тех сциентистских ограниченных представлений о нем, которые когда-либо создавались в прошлом, существуют в настоящем и, наверное, будут создаваться в будущем. Homo sapiens - человек разумный, но он весь соткан из противоречий и страстей жизни земной. И только как человек земной он утверждает свою самоценность и вообще представляет какой-либо интерес в космическом плане...

Открывая внутренний мир личности, искусство приобщает нас к наиболее развитым формам ее жизнедеятельности и некоему личностному и социальному идеалу. В этом смысле искусство - самая человечная форма общения и приобщения к вершинам человеческого духа".

Для достижения такой желанной цели нужно, чтобы переживание было подлинным, а произведение искусства - его достойным, т.е., как мы пытались показать, способным вызвать сопереживание и сотворчество читателя на уровне художественного драматизма.

Само собой разумеется, что процессы эти ждут дальнейшего исследования и эстетикой, и психологией, и искусствознанием, и социологией, и другими гуманитарными науками.

*Блок В.Б. Сопереживание и сотворчество. // Художественное  
творчество и психология. Сборник. - М., Наука, 1991, стр.31-55.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor24.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor26.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Е.И. ЗАМЯТИН

### ПСИХОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА

*Статья Е.И. Замятина (1884-1937) представляет  
собой переработанный конспект одноименной лекции.*

В хирургии есть подразделение на большую хирургию - и малую: большая - это искусство делать операции, и хорошим хирургом может быть только человек, имеющий к этому талант; малая - это ремесло, и научиться делать перевязки, вскрывать нарывы может всякий. Астрономия тоже разделяется на большую и малую: малая - это та часть прикладной астрономии, которая нужна, например, для того, чтобы определить положение корабля в море, проверить хронометр по солнцу и т.д.

То же самое подразделение я вижу и в искусстве, есть большое искусство и малое искусство, есть художественное творчество - и есть художественное ремесло. Написать "Чайльд-Гарольда" мог только Байрон; перевести "Чайльд-Гарольда" - могут многие. Написать "Лунную сонату" - мог только Бетховен, сыграть ее на рояле - и неплохо - могут очень многие. Написать "Чайльд-Гарольда" и "Лунную сонату" - это художественное творчество, это - область большого искусства; перевести "Чайльд-Гарольда" или сыграть "Лунную сонату" - это область художественного ремесла, малого искусства. И совершенно ясно, что если можно научить малому искусству, художественному ремеслу, то научить большому искусству, художественному творчеству нельзя: нельзя научить писать "Чайльд-Гарольдов" и "Лунные сонаты".

Вот отчего я с самого же начала отрекаюсь от вывешенного заглавия моего курса. Научить писать рассказы, или повести - нельзя. Чем же мы будем тогда заниматься? - спросите вы. - Не лучше ли разойтись по домам? Я отвечу: нет. Нам все-таки есть, чем заниматься.

Малое искусство, художественное ремесло - непременно входит в качестве составной части в большое. Бетховен, чтобы написать "Лунную сонату", должен был узнать сперва законы мелодий, гармоний, контрапункций, то есть изучить музыкальную технику и технику композиций, относящуюся к области художественного ремесла. И Байрон, чтобы написать "Чайльд-Гарольда", должен был изучить технику стихотворения. Точно так же и тому, кто хочет посвятить себя творческой деятельности в области художественной прозы, нужно сперва изучить технику художественной прозы.

Искусство развивается, подчиняясь диалектическому методу. Искусство работает пирамидально: в основе новых достижений - положено использование всего, накопленного там, внизу, в основании пирамиды. Революций здесь не бывает, больше, чем где-нибудь, - здесь эволюция. И нам надо знать то, что в области техники художественного слова сделано до нас. Это не значит, что вы должны идти по старым путям: вы должны вносить свое. Художественное произведение только тогда и ценно, когда оно оригинально и по содержанию, и по форме. Но для того, чтобы прыгнуть вверх, надо оттолкнуться от земли, надо, чтобы была земля.

Никаких законов, как надо писать, нет и не может быть: всякий должен писать по-своему. Я могу только рассказать, как я пишу, как пишут вообще: могу сказать, не как надо писать, а как не надо писать.

Итак, главным предметом наших работ будет техника художественной прозы. Тем, у кого есть способность к творчеству, это поможет скорее "вылупиться из скорлупы"; тем, у кого нет, - эти занятия могут быть только любопытны, могут дать некоторые сведения в области анатомии произведений художественного слова. Полезно для критических работ. Те, у кого есть голос, нуждаются в правильной "постановке" голоса, как называют это певцы. Это - вторая задача. Но тех, у кого нет голоса, разумеется, нельзя научить петь.

Если бы я стал обещать вам всерьез, что научу вас писать повести и рассказы, - это звучало бы так же нелепо, как если бы я обещал научить вас искусству любить, влюбляться, потому что это - тоже искусство, и для этого тоже требуется талант.

Я не случайно взял это сравнение: для художника творить какой-нибудь образ - значит быть влюбленным в него. Гоголь непременно был влюблен - и не только в героического Тараса Бульбу, но и в Чичикова, в Хлестакова, в лакея Петрушку. Достоевский был влюблен в Карамазовых - во всех: и в отца, и во всех братьев. Горький в "Фоме Гордееве" - фигура старика Маякина: он должен был выйти типом отрицательным: это - купец. Я помню отлично: когда я писал "Уездное" - я был влюблен в Барыбу, в Чеботариху - как они ни уродливы, ни безобразны. Но есть - может быть - красота в безобразии, в уродливости. Гармония Скрябина, в сущности, уродлива: она сплошь состоит из диссонансов - и тем не менее она прекрасна.

Об этом я говорю не для того, чтобы доказать всю ту аксиому, что творчеству научить нельзя, а для того, чтобы описать вам этот процесс творчества - поскольку это возможно и поскольку это знакомо мне по собственному опыту.

Совершенно так же, как и влюбленность, - это одновременно радостный и мучительный процесс. Еще ближе, быть может, другая аналогия: с материнством. Недаром же у Гейне в его "Gedanken" есть такой афоризм: "Всякая книга должна иметь свой естественный рост, как дитя. Честная женщина не рожает своего ребенка до истечения 9 месяцев".

Эта аналогия самая естественная: потому что ведь и писатель, как женщина-мать, создает живых людей, которые страдают и радуются, насмехаются и смешат. И так, как мать своего ребенка, писатель своих людей создает из себя, питает их собою - какой-то нематериальный субстанцией, заключенной в его существе.

У нас немного материала для того, чтобы получить понятие о самом процессе творчества. Писатели редко говорят об этом. Да это и понятно: творческий процесс проходит главным образом в таинственной области подсознания. Сознание, ratio, логическое мышление играет второстепенную, подчиненную роль.

В момент творческой работы писатель находится в состоянии загипнотизированного: сознание загипнотизированного воспринимает и разрабатывает лишь те впечатления, материал для которых дает гипнотизер. Вы можете щипать, колоть загипнотизированного субъекта, дать ему понюхать нашатырный спирт - он ничего не почувствует. Но подходит гипнотизер, дает выпить глоток воды и говорит: "Это шампанское" - и у загипнотизированного в сознании появляются сразу все ассоциации, вкусовые и эмоциональные, связанные с шампанским: он говорит, что ему весело, описывает вкус шампанского и т.д. Словом, у него появляется творчество. Но чуть только сознание загипнотизированного выйдет из-под воли гипнотизера - творчеству конец: из воды человек уже не в состоянии создать вина, человек уже не в состоянии сотворить этого чуда в Кане Галилейской.

Мне не раз приходило в голову, что, вероятно, под гипнозом писатель писал бы в десять раз быстрее и легче. К сожалению, опытов в этом направлении не производилось. Вся трудность творческой работы в том, что писателю приходится совмещать в себе и гипнотизера, и гипнотизируемого - приходится гипнотизировать самого себя, самому усыплять свое сознание, а для этого, конечно, нужны очень сильная воля и очень живая фантазия. Недаром же многие писатели, как известно, прибегают во время работы к наркотикам, для того чтобы усыпить работу сознания и оживить работу подсознания, фантазии. Пшибышевский не мог писать иначе, как имея перед собой коньяк; Гюисманс, да и не он один, пользовался для этой цели опием, морфием. Андреев во время работы пил крепчайший чай. Ремизов, когда пишет, пьет кофе и курит. Я без папиросы не могу написать и страницы.

Все это, повторяю, для того, чтобы усыпить работу сознания, подчинить ее подсознанию. Попытка анализировать творческий процесс неминуемо приводит к тому, что на первый план выступает сознание - загипнотизированный просыпается, творческая работа останавливается, а стало быть, и анализу конец. Это не раз я испробовал на собственном опыте. Вот чем объясняется, что у писателей мы так мало находим указаний на то, как проходит творческий процесс. Мы находим только неопределенные указания на то, что писать трудно, или радостно, или мучительно.

Чехов в письме к Л. Гуревич: "Пишу медленно, с длинными антрактами. Пишу и переделываю - и часто, не кончив, бросаю". В другом письме: "Пишу и зачеркиваю, пишу и зачеркиваю". В последний период - он уже не писал, а как бы шутя говорил про себя - "рисовал" (цветные чернила).

Мы знаем, что представляют из себя рукописи Толстого, Пушкина: сколько исправлений и вариантов - и, стало быть, сколько творческих мук.

Мопассан. "Сильна, как смерть". Во 2-й части романа чуть ли не каждая фраза менялась и перестраивалась. Заключительная фраза - 5 вариантов! Это писалось уже в период, когда у Мопассана сказывалась его болезнь все больше. Явно чувствуется именно то явление, о котором я говорил: автор не в состоянии загипнотизировать себя, свое сознание; сознание анализирует каждое слово, пересматривает, перекраивает.

Флобер. "Саламбо". "Чтобы книга потела правдой, нужно быть по уши набитым предметом. А дальше начнется - пытка фразы, мучение ассонанса, терзания периода". "Я только что закончил 1-ю главу - и вот не нахожу ничего в ней хорошего, я отчаиваюсь из-за этого дни и ночи. Чем больше я приобретаю опыта в своем искусстве, тем большим терзанием это искусство становится для меня: воображение не развивается, а требования вкуса все увеличиваются. Я полагаю, что немногие люди выстрадали из-за литературы столько, сколько я". "Что за собачий сюжет! Трудность в том, чтобы отыскать верную ноту. Это достигается путем крайнего сгущения мысли, достигнутого естественно или усилием воли, но отнюдь не тем, чтобы просто вообразить незыблемую правду, сиречь, целую историю подробностей реальных и правдоподобных".

Вот это самое "крайнее сгущение мыслей", или то, что я называл самогипнозом, - является необходимым и самым трудным условием творческой работы. Иногда это состояние самогипноза, "сгущение мысли", приходит само собой, без усилия воли - и это, в сущности, представляет собою то, что именуется вдохновением. Но это случается редко. Для того чтобы писать большую вещь, приходится каким-то усилием воли достигать этого состояния "сгущения мысли" - и научить этому нельзя: это какая-то органическая способность, и ее можно только развить в себе еще больше, если она имеется налицо.

Моменты творческой работы очень похожи еще вот на что: на сновидение. Тогда сознание тоже наполовину дремлет, а подсознание и фантазия работают с необычайной яркостью.

О близости и верности этого уподобления говорит то, что, по свидетельству многих писателей, решение той или иной творческой задачи им приходило во сне. Во сне пришли в голову Пушкину какие-то строфы из "Цыган". Гамсун всегда кладет возле себя на ночной столик карандаш и бумагу, чтоб записывать то, что вдруг приходит ему в голову, когда он просыпается среди ночи.

Мысль человека в обыкновенном состоянии работает логическим путем, путем силлогизмов. При творческой работе мысль, как и во сне, идет путем ассоциаций. В связи со словом, вещью, цветом, отвлеченным понятием, о которых идет речь в повести, романе, рассказе, у писателя возникает целый рой ассоциаций. На долю сознания выпадает из этих ассоциаций выбрать наиболее подходящую. Чем богаче способность к ассоциации, - тем богаче образы автора, тем они оригинальней и неожиданней. Богатейшая способность Гофмана к ассоциациям делает его рассказы поразительно похожими на какие-то причудливые сны. Недавно Горький читал свои воспоминания об Андрееве и там приводил такие слова Андреева, у которого тоже была богатая способность к ассоциациям: "Я пишу слово "паутина" - и мысль начинает разматываться, и мне приходит в голову учитель реального училища, который говорил тягуче, имел любовницу - девицу из кондитерской; эту девицу он называл "Милли", а подруги на бульваре звали ее "Сонька-Пузырь"". Смотрите, какая богатая и причудливая ассоциация, связанная с одним только словом "паутина". Творческая мысль писателя работает так же, как у всех людей во сне. Мы нечаянно трогаем во сне горло холодной перламутровой пуговицей на рукаве. В нормальном состоянии, когда сознание трезво работает и контролирует наши ощущения, - никаких ассоциаций, никаких эмоций это прикосновение пуговицы не вызывает. Но во сне, когда сознание послушно подсознанию, - прикосновение пуговицы тотчас же ассоциируется с прикосновением холодного стального ножа - и в какую-нибудь долю секунды мы увидим: нож гильотины - мы осуждены на казнь - в тюрьме - на двери луч света из узенького окошка, блестит замок - замок звякнул, это входит палач, сейчас поведут...

Эту способность к ассоциированию, если она вообще есть, можно и нужно развивать путем упражнений. И это мы попробуем. Дальше мы увидим, что в числе художественных приемов - один из тончайших и наиболее верно достигающих цели - расчеты на сообщения мысли...

*Замятин Е.И. Психология творчества.  
Художественное творчество и психология. Сборник. - М., Наука, 1991, стр.158-162.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor25.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor27.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### И.М. РОЗЕТ

### ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ФАНТАЗИИ

Возникновение теоретических концепций фантазии нередко предшествовало ее экспериментальному изучению, определяя собой выбор аспектов исследования. Одной из самых ранних концепций фантазии следует считать взгляды Лукреция Кара, который трактует фантазию как результат случайного совпадения во времени и пространстве образов или их составных частей. Уже в этой концепции заключены в неявном виде также идеи анализа, синтеза и рекомбинации, занимавшие центральное место в ряде более поздних психологических систем.

К взглядам Лукреция также восходит мнение о том, будто фантазия принципиально ничего нового не создает, а лишь соединяет необычным образом обычные представления. Это, по существу, точка зрения эмпиризма, наиболее последовательно развитая сначала в философии Юма, а затем в ассоциационистских системах.

Философия рационализма, признавая реальность фантазии, противопоставляла ее понятийно-логическому мышлению. Так, известный физик и математик Блез Паскаль усматривал в фантазии силу, враждебную разуму. В своем знаменитом сборнике афоризмов "Мысли" он писал: "Воображение - это обманчивая сторона человека, это наставник в заблуждении и фальшивости..."

Декарт почти во всех своих философских произведениях противопоставлял рациональному мышлению воображение, в котором он видел источник заблуждений и ошибочных умозаключений. Например, в "Рассуждении о методе" сказано, что "вымыслы вселяют веру в возможность таких событий, которые совсем невозможны".

Согласно Спинозе, "от одного только воображения зависит то, что мы смотрим на вещи, как на случайные", и, напротив, "природе разума свойственно рассматривать вещи... как необходимые".

Взгляды на фантазию Паскаля, Декарта и Спинозы положили начало убеждению, согласно которому существует антагонизм между разумом (интеллектуальными процессами) и фантазией. Аналогичное мнение отмечается и в некоторых современных философских системах.

Взгляды представителей той или иной философской или психологической школы на природу фантазии находятся в прямой зависимости от их точки зрения на активность личности. Представители крайних идеалистических систем, которые приписывают субъекту полную независимость от объективного мира, рассматривают фантазию в качестве особой стихийной творческой силы. Напротив, в механистических системах, где личность выступает совершенно пассивной, нет места для фантазии как специфического психологического понятия, хотя и предпринимаются попытки каким-то образом объяснить факты, составляющие основу ее проблематики. Таким образом, среди множества различных концепций фантазии можно прежде всего выделить две крайние теоретические позиции в вопросе о ее психологической природе: с одной стороны, понимание фантазии в качестве самостоятельной изначальной сущности; с другой стороны, отрицание фантазии или полное сведение ее к другим психическим процессам (редукционизм).

### ФАНТАЗИЯ КАК ИЗНАЧАЛЬНАЯ СУЩНОСТЬ

Фантазия как особая творческая сущность выступает наиболее отчетливо в трудах философа-идеалиста Анри Бергсона, выдвинувшего в своей знаменитой книге "Творческая эволюция" понятие "жизненный порыв" для объяснения актов творчества в самом широком смысле слова. Сходные идеи высказаны в трехтомном труде Вильяма Штерна, пользовавшегося терминами "самосохранение", "саморазвитие" и "самораскрытие".

"Жизненный порыв", по Бергсону, состоит в конечном итоге в потребности творчества. Эта потребность реализуется на разных уровнях развития жизни в усложнении форм организмов, образовании новых видов, эволюции нервной системы, а на уровне человека - в творческом мышлении, интеллектуальных способностях, созидательной инициативе, независимости и свободе. Тем самым фантазия выводится из некоей универсальной, всеохватывающей силы, управляющей биологическими, психическими и историческими процессами.

Объяснение фантазии всеобщими философскими и психологическими принципами находим у многих авторов. Так, Эльзенганз писал: "Мы следуем... общепризнанному предположению, рассматривая фантазию в качестве исходной человеческой способности". Следует отметить, что такой подход характерен и для откровенно идеалистически настроенных философов и психологов, и для некоторых исследователей, пытающихся дать явлениям фантазии естественнонаучную трактовку. В последнем случае философско-психологические термины, например "жизненный порыв", "спонтанность духа" (Прадин), "эмоциональная мощь" (Сегон), заменяются биологическими. Синнот, ссылаясь на Уайтхеда и Лилли, указывает, что сама жизнь представляет собой антиконсервативную и творческую силу.

Рагг, автор обширной монографии "Воображение", приходит к выводу о том, что "ключом к энергии творческого воображения является система напряжений в организме", которая "проявляется уже в раздражимости протоплазмы".

В своем многоплановом труде "Творческий акт" Кестлер все виды творческой деятельности, от примитивных форм юмора до крупнейших изобретений и монументальных произведений литературы и искусства, ставит в зависимость от закономерности, которая, по его мнению, проявляется уже в морфогенезе, нейрогенезе и регенерации, от так называемой актуализации избыточных потенциалов, под которой подразумевается пробуждение дремлющих сил и способностей вследствие возникновения необычных или исключительных условий.

Подробно анализируя биологические корни творческой деятельности, Гутман вслед за такими авторами, как Бергсон, Штерн, Бюлер, Синнот, Когхил и Рид, делает вывод о том, что биологическим субстратом конструктивной деятельности является рост и воспроизведение; более того, согласно Гутману, всякая организованная и целенаправленная протоплазмическая активность может быть приравнена к поведению, а конструктивная или творческая деятельность продолжает в другой форме выполнять то, что выполнялось биологическими механизмами в период роста.

Таким образом, общебиологическая трактовка творчества неизбежно приводит к абстрактному схематизму. Характерно, что сам Гугман приходит к следующему умозаключению: ни одна из рассмотренных им проблем не поддается строгому экспериментальному изучению.

Научная унификация не должна упускать из виду деталей общей картины - только при этом условии обобщение имеет смысл. Следовательно, введение понятия фантазии в более общие философские или биологические категории было бы оправдано, если бы сопровождалось новой трактовкой всех известных фактов, более адекватным их объяснением и в то же время открывало бы новые аспекты экспериментирования. В действительности же общебиологические концепции не только не подсказывают новых идей экспериментов, но и оставляют вне поля зрения имеющийся богатейший фактический материал. Все это ставит под сомнение их научную ценность.

### СВЕДЕНИЕ ФАНТАЗИИ К ДРУГИМ ПСИХИЧЕСКИМ ПРОЦЕССАМ

Другой крайней теоретической позицией в вопросе о сущности фантазии является, как указывалось выше, полное сведение фантазии к другим психическим процессам.

В свое время Мэн де Биран утверждал, что воображение не может рассматриваться как особая функция, так как состоит из двух психических явлений - понимания и воли. Керси заявлял, что вся проблематика воображения целиком укладывается в проблематику перцептивных и интеллектуальных процессов.

Еще в 1868 г. Тиссо писал: "...воображение состоит из четырех или пяти способностей: из восприятия, которое в первую очередь снабжает нас материалом; из памяти, которая этот материал воспроизводит; из ума, который придает пропорцию и единство, и из вкуса, или интеллектуальной чувствительности, позволяющей испытывать наслаждение при виде или простом мысленном постижении прекрасного ансамбля". Таким образом, воображение полностью растворяется в других функциях.

Такая тенденция характерна для некоторых современных психологов. Гилфорд неоднократно указывал на многозначность понятия "творческая деятельность", включающего в себя такие понятия, как "задача", "установка", "детерминирующая тенденция", "схема", "пробы и ошибки", "инсайт", "функциональная фиксированность" и т.д. Бергиус утверждает, что фантазия представляет собой абстрактное понятие, описывающее, по существу, множество различных состояний, которые с равным успехом могут быть обозначены терминами "реконструкция проблемной ситуации", "творческое озарение", а также другими заимствованными из арсенала гештальтпсихологии.

Тенденция к редукции (сведению) может рассматриваться как реакция на романтически-идеалистическую трактовку фантазии и фетишизацию ее в рассмотренных выше системах Бергсона и др. В самом деле, проблемы восприятия и памяти представляются более изученными, методики их исследования опробованными, да и реальность самих этих процессов, в отличие от фантазии, никогда не подвергалась сомнению. Следовательно, хотя для редукционизма характерно пренебрежение к специфическим закономерностям фантазии, он в значительной мере мотивирован стремлением опереться на конкретные и реальные данные, а не на полумистические глубинные силы. Сопоставление редукционизмом фактов, относящихся к проблематике фантазии, с закономерностями других процессов позволило четче выявить и очертить некоторые ее проблемы. Одним из таких аспектов является отношение фантазии к реальности. Ведь редукция продуктов фантазии к перцептивным образам и ставит вопрос о роли реального мира в творениях фантазии, поскольку восприятие представляет собой непосредственное отражение реальности.

### ПРОДУКТЫ ФАНТАЗИИ И РЕАЛЬНОСТЬ

Взгляд, согласно которому фантастические образы зависят от реальности, базируется на материалистическом принципе познания: наши знания почерпнуты из реально существующего объективного внешнего мира.

Авторы, изображавшие в своих произведениях совершенно неправдоподобные события, всегда прямо или косвенно исходили из реальных явлений. В этом отношении показательным является психолого-литературоведческий труд Лоуэза "Дорога в Ксанаду: исследование способов воображения", в котором проведен тщательный разбор работы Кольриджа над его полумистической поэмой "Старый моряк". Лоуэз на основании кропотливого анализа многочисленных материалов, в том числе заметок в записной книжке поэта, приходит к следующему окончательному теоретическому итогу: "Представление о том, будто творческое воображение... имеет мало общего с фактами или вовсе ничего общего с ними не имеет, является живучим эпидемическим лжеучением. Ибо воображение никогда не работает в вакууме. Продукт воображения - это факт, подвергшийся преобразованию". Интересные примеры зависимости образов фантазии от реальности приводят М. Беркенблит и А. Петровский.

Отношение фантазии к реальности может быть весьма сложным и тонким. Так, Буарель связывает творческую деятельность с выявлением виртуально (неявно) заложенного в самой природе и вещах "инвентаря" изобретений. Иначе говоря, сам материал как бы предрасполагает к выбору решения (в глыбе мрамора уже заключена фигура Венеры).

Однако установление связи между содержанием продуктов фантазии и реальной действительностью представляет собой только первый шаг в решении проблемы фантазии. Ведь создание фантастических образов не является механическим копированием реальности или простым подражанием, имитацией. Историк живописи Гомбрич в своем труде "Искусство и иллюзия" многократно подчеркивает мысль о том, что восходящая еще к древнегреческим философам теория "подражания природе" постоянно опровергалась практикой самих художников всего мира: в любом продукте фантазии всегда имеются определенные стороны, которые не могут быть объяснены лишь подражанием или имитацией. Скажем, одно из зодиакальных созвездий древние греки называли созвездием Льва - их фантазия "дорисовывала" к реально существующему сочетанию звезд образ льва; между тем фантазия американских индейцев на той же реальной основе создала образ омара. Правда, образы, которыми пользовались и древние греки и американские индейцы, также позаимствованы из реальности: как лев, так и омар - вполне реальные предметы; однако соединение определенного созвездия с тем или иным реальным предметом уже не является копией реальности. Важно выяснить, что объединяет заданные реальностью элементы, по какому принципу они соединяются, чем обусловлен выбор тех или иных элементов реальной действительности, т.е. как удается получить образ Венеры из мраморной глыбы, которая, согласно Буарелю, содержит его виртуально.

### ГИПОТЕЗА СЛУЧАЙНЫХ НАХОДОК

Наиболее простой ответ на поставленные вопросы содержит ссылку на случай. Именно чистой случайностью объясняют некоторые исследователи фантазии все творческие удачи и открытия. В психологической литературе на английском языке часто применяется специальный термин "серендипити"\* для обозначения случайных творческих находок. (\* Термин "серендипити" восходит к названию сказки Горация Уолпола "Три принца из Серендипа" (1754), в которой герои, путешествуя, неожиданно делают различные открытия.)

В соответствии с гипотезой "серендипити" возникновение новых идей вызвано или случайным совпадением нескольких образов восприятия, или случайным столкновением человека с некоторыми внешними обстоятельствами. Исследователь литературного творчества Н. Костылев сообщает такой факт: "Поль Адан признался нам, что когда его фантазия оказывается не в состоянии подсказать ему судьбу своих героев, он пользуется игральными картами в качестве некоего гороскопа; при этом ему достаточно простого намека, чтобы определить судьбу своих героев".

Известный физиолог У. Кеннон в своей статье "Роль случая в открытии" приводит длинный список открытий, сделанных, по его мнению, благодаря счастливой случайности: открытие Колумбом Нового Света, открытие Гальвани электрических явлений в живой ткани, открытие Клодом Бернаром нервной регуляции кровообращения, открытие Эрстедом магнитного действия электрического тока. Сюда Кеннон относит свое открытие взаимозависимости между эмоциональными состояниями и функционированием некоторых внутренних органов. Однако он подчеркивает, что счастливого случая удостаивается ум, прежним опытом уже подготовленный к открытию. Перечень фактов из области "серендипити" можно продолжить.

Сторонники этого взгляда прямо заявляют, что подобные случаи - результат того, что человек, сделавший открытие, "просто оказался в нужном месте в нужное время". Иногда ученые или экспериментаторы открывают вовсе не то, что искали; например, Шееле работал над выделением магнезия, но неожиданно для самого себя открыл хлор, о существовании которого он даже не подозревал. Клод Бернар ставил опыты с целью доказать, что сахар разрушается печенью, и вдруг открыл обратное.

Хотя случайность и выступает у некоторых авторов в качестве объяснительного принципа, сторонники "серендипити" сознают, что их теория в практическом плане означает пассивное ожидание благоприятного случая. Поэтому они подчеркивают необходимость идти навстречу случайности и принимать соответствующие меры для увеличения вероятности благоприятного случая.

Французский математик Адамар в своей книге, посвященной математическому творчеству, настойчиво подчеркивает, что "объяснение чистой случайностью равносильно отказу от какого бы то ни было объяснения и признанию того, что существует действие без причин". Против ссылок на случайность в качестве объяснительного принципа выступает и Гилфорд, усматривающий в таком подходе отрицание науки, поскольку подобное объяснение "прекращает постановку вопросов и проведение исследований".

Концепция "серендипити" с самого начала не отличалась внутренней стройностью и последовательностью, а представляла собой эклектическое соединение разнородных подходов. Она, как правило, дополнялась другими объяснительными идеями: рекомбинации, проб и ошибок, а также синэстезии.

### ГИПОТЕЗА РЕКОМБИНАЦИИ

Идея рекомбинации (перестановки) переносит акцент с внешних стимулов на явления, происходящие внутри психики. В классических работах Т. Рибо, а также в новейших исследованиях Медник, Уэлча и др. речь идет о рекомбинации не только элементарных ощущений, представлений, образов, но и принципов и правил.

Теория рекомбинации восходит к атомистическим взглядам античных наивных материалистов, в несколько измененном виде проходит через всю систему Локка, который в своем "Опыте о человеческом разуме" утверждал, что вся основная деятельность человеческого ума заключается в соединении (сочетании), сопоставлении и обособлении (абстрагировании) идей. "Раз разум снабжен этими простыми идеями, в его власти повторять, сравнивать и соединять их в почти бесконечном разнообразии и таким образом... создавать... новые идеи". Локк ограничивает возможности человеческого разума, пытаясь свести все его способности к некоей триединой схеме. Этот момент получил дальнейшее развитие в агностицизме Юма, категорически заявившего, что все наши идеи "скопированы с наших впечатлений". В соответствии с философией Юма познание человека не может выйти за пределы впечатлений, получаемых органами чувств, и, значит, невозможно познание сущности предметов и явлений, их причинной связи, как невозможно и создание нового. Эту доктрину остроумно высмеял Спирмен, указав, что она не столько объясняет воображение, сколько обнаруживает свою неспособность заметить его.

Трактовка умственной деятельности Локком и Юмом оказала определенное влияние на всю эмпирическую психологию, в том числе на концепции фантазии. Необходимо, однако, заметить, что психологи XIX в. специально не занимались вопросами гносеологии, в центре их внимания находились, как правило, механизмы умственной деятельности.

Рибо, исходя из рассмотренных выше концепций, высказал предположение, что механизм фантазии действует в несколько этапов: вначале происходит диссоциация состояний сознания, благодаря чему отдельные образы освобождаются от перцептивных связей и тем самым получают возможность вступить в новые сочетания; затем наступает перегруппировка этих состояний, завершающаяся ассоциацией, новым сочетанием.

Этот взгляд, кажущийся логичным и последовательным, представляет собой, по существу, умозрительное построение, которое не имеет под собой экспериментальной основы. Тем не менее толкование фантазии как чисто механического процесса получило широкое распространение и присутствует в некоторых современных психологических системах. Так, в 1960 г. Уэлч писал: "Рекомбинирование предполагает деление, вычитание (отделение), сложение и умножение. Это относится к любой области мышления. Я видел и запомнил образы золотых часов и горы, покрытой снегом. Я отделяю цвет от образа часов и прибавляю его к форме горы, в результате чего возникает мысль о золотой горе, т.е. о предмете, которого я никогда не видал".

Последовательно придерживаясь механистической концепции творчества, Уэлч уподобляет фантазию возникновению новых причудливых образов в калейдоскопе. "Чем крупнее калейдоскоп и чем больше в нем количество стеклышек, тем большее количество новых образов можно ожидать от него, тем сложнее будут эти образы. Чем дольше человек вел наблюдение или чем больше материала он собрал и чем больше времени он уделил перестановке элементов этого материала, тем выше шансы, что будет получено большее количество ценных сочетаний идей". Столь же легко объясняет Уэлч и другие проблемы фантазии: оригинальность является результатом того, что автор или исследователь испробовал достаточно большое количество комбинаций; если решение проблемы занимает длительное время, то это означает только одно - в ходе решения необходимо было перебрать очень много вариантов комбинаций. Подобное объяснение возвращает нас к ранней бихевиористской концепции **проб и ошибок**. Хорошо известно, что бихевиористы делали попытку изобразить умственную деятельность, в частности решение задач, как случайный, хаотический перебор различных способов решения. В основу этой концепции были положены многочисленные эксперименты (прежде всего Торндайка) над животными, в которых последние должны были либо найти путь к приманке, либо отпереть запертый ящик. Внешнее наблюдение за поведением животных в условиях проблемной ситуации действительно дает повод рассматривать их поведение как хаотический поиск по методу проб и ошибок. Однако гештальтпсихологи (Келлер, Вертгеймер и др.) показали, что решение животным задачи обусловлено в первую очередь схватыванием отношений, которые существуют между целью и средствами, ведущими к ней, что позволяет иногда "с ходу", без многочисленных переборов, проб и ошибок решить задачу. Особо ставился вопрос об условиях осуществления комбинаторной деятельности. Еще Линдворский указывал, что "фантастическая деятельность была бы невозможной, если бы ранее воспринятые образы неукоснительно застыли в том качестве и тех связях, которые были обусловлены обстоятельствами восприятия". Отсюда делается вывод о том, что представления должны обладать способностью к подвижности и "растворимости", взаимному соединению и проникновению. Меррей отмечает, что "основными условиями творчества на всех уровнях являются следующие: достаточная концентрация в пределах данной зоны различных мобильных или подвижных данностей, обладающих взаимным сродством, ...достаточное распространение этих данностей". Меррей среди условий творчества называет также предрасположение к восприятию или, наоборот, к отвержению того, что приходит в голову, появляется в поле зрения и т.д., т.е. оценивание.

Несомненно, указанные условия "фантазирования" подсказаны самой реальностью, но признание их подчеркивает недостаточность гипотезы рекомбинации, ибо теория только тогда обладает эвристической силой, когда она достаточно определенно предсказывает тот или иной эффект. Концепция же рекомбинации фактически растворяется в огромном количестве дополнительных гипотетических допущений.

Попытку спасти ассоциационистские взгляды на творчество можно усмотреть в использовании некоторых психофизиологических закономерностей для объяснения феноменов открытия нового. Речь идет о **синэстезии**, под которой подразумевается "появление, при воздействии данного раздражителя, таких ощущений и представлений, которые совсем для него инородны и относятся по своему качеству к другим чувствующим системам". Примерами синэстезии могут служить случаи цветового слуха, когда, скажем, те или иные звуки вызывают определенные цветовые представления.

Одним из первых обратил внимание на этот феномен Френсис Гальтон, подробно описавший воображаемые представления, сопровождающие некоторые абстрактные и даже теоретические понятия. Так, один из опрошенных ученых сообщил, что числа от единицы до ста он мысленно располагает в форме подковы, причем число 50 находится на перегибе. Слоссон и Дауни приводят многочисленные факты творческих актов, в основе которых, как они полагают, лежит синэстезия: "Гул самолета может вдохновить современного композитора... Дарвина стимулировала музыка, в то время как на музыкальное творчество Вагнера положительно влияли богатые яркие краски". Эти наблюдения при всей их занимательности являются очень поверхностными и не проливают свет на механизмы творчества.

### ЗАДАЧА И УСТАНОВКА КАК ОБЪЯСНИТЕЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ

Основной недостаток ассоциационизма заключается в том, что он объясняет все явления психики обстоятельствами, имевшими место в прошлом; другими словами, мысли, образы, поступки человека предопределены происходившими ранее событиями, возникшими и запечатлевшимися ранее ассоциациями. Тем самым принципиально исключается возможность творчества, кроме, как мы видели, случаев, относящихся к явлениям "серендипити". Вот почему представители Вюрцбургской школы (Кюльпе, Ах, Бюлер, Мессер, Ватт), первыми выступившие с развернутой экспериментальной критикой ассоциационизма, сделали акцент на факторах, которые действуют в тот момент, когда совершается умственная деятельность, выдвинув такие объяснительные понятия, как "установка", "задача" и "детерминирующая тенденция".

Здесь, однако, необходимо провести грань между заслугами вюрцбуржцев, какими они нам представляются в исторической перспективе, и сознательными целями их исследований. Экспериментальные работы этой группы психологов проводились в начале XX в., когда одной из центральных психологических проблем являлась проблема образа. Вся "душевная" механика ассоциационизма сводилась к движению образов, их преобразованию, динамике; внутренняя жизнь человека мыслилась как взаимодействие образов, их слияние, оживление, ослабление и т.д. Вюрцбуржцы как раз и провели исследования с целью выяснения правомерности сведения всего содержания психики к образам, ощущениям и чувствам. На основании этих исследований был сделан вывод, представлявшийся в то время чрезвычайно оригинальным, поскольку он противоречил господствовавшим доктринам ассоциационизма: чистое мышление является, по существу, безобразным, свободным от наглядных представлений. (Сходные результаты получил несколько ранее Бине.)

Отрицание роли образов в умственной деятельности как раз послужило поводом для весьма распространенного мнения, будто вюрцбуржцы прошли мимо проблематики фантазии. Важно подчеркнуть, что вюрцбуржцы вовсе не отвергали систему ассоциационизма, а лишь дополнили ее новыми объяснительными понятиями, призванными, по их мнению, дать более адекватное толкование экспериментальных фактов.

Одним из таких понятий является понятие задачи, которая мыслится как направляющая, организующая тенденция, подчиняющая себе движение ассоциативных цепей. Благодаря задаче соблюдаются правила логики, задача "обеспечивает определенный осмысленный ряд репродукций".

Задача, поставленная экспериментатором или самим испытуемым, пробуждает в последнем установку, под которой подразумевается внутренняя готовность, управляющая процессом выбора. Понятие установки, как известно, было введено в начале нашего века Марбе, который объяснял ею перцептивные иллюзии, возникавшие под влиянием многократных предварительных восприятий. Установка в трудах Марбе выступала как психическая сущность, которая не может быть описана в терминах вундто-титченеровской психологии, т.е. в терминах ощущений, образов и чувств. Это обстоятельство очень импонировало вюрцбуржцам, ратовавшим за "собственное содержание" мыслительного процесса и "безобразную" мысль.

Более того, они распространили это понятие, применявшееся ранее только для объяснения перцептивных явлений, и на явления интеллектуальные. Тем самым вюрцбуржцы предприняли попытку выйти за пределы ассоциационистской "механики идей" и на место связей между содержаниями сознания поставили связи и отношения между актуальным состоянием сознания и предшествующими, а также будущими состояниями.

Понятие установки подверглось еще большему обобщению в трудах Д.Н. Узнадзе и его школы, усматривающих в ней основополагающий принцип всей психологии личности. "Д.Н. Узнадзе, - указывает А.С. Прангишвили, - пришел к выводу, что направленность определяется ее предуготовленностью - установкой. Готовность - установка к определенному поведению, как его конституирующий момент, трактовалась Д.Н. Узнадзе как основная особенность, основная, общепсихологическая характеристика деятельности личности в ее собственном содержании".

Разумеется, понятие установки в современной трактовке значительно отличается от первоначального понятия, однако именно оно повернуло внимание психологов к личностному аспекту умственной деятельности. "Наиболее существенная черта установки, - отмечает Джонсон, - ...это ее единство и непрерывность... Существует много мотивов и много возбуждающих стимулов, но в любой момент имеется только одна установка". Таким образом, при помощи понятия "установка" впервые сделана попытка теоретически увязать умственную деятельность с особенностями личности.

Некоторые авторы провели ряд экспериментов по изучению роли установки в творческой деятельности. Характерным в этом отношении является эксперимент, проведенный под руководством К. Тейлора. Выпускники-студенты получили материалы для чтения, причем одной группе была дана установка на сохранение, другой - на оценку, а третьей - на творческое улучшение материала. Оказалось, в частности, что лучшие показатели по выполнению творческого задания были отмечены у тех студентов, которые имели установку на творческий подход. В данном случае установка выступает как особая сущность, не подчиняющаяся нашему сознанию и действующая нередко даже вопреки воле человека. Тем самым понятия, введенные Вюрцбургской школой, позволили вплотную подойти к проблеме бессознательного. Но, находясь целиком в плену у господствовавшего тогда убеждения, будто психическое тождественно сознательному, вюрцбуржцы эту проблему даже не поставили; а применение ими интроспекции в качестве единственного и исключительного метода проникновения в сущность умственных процессов логически зижделось на убеждении, что мышление от начала до конца является сознательным процессом и, следовательно, полностью доступно самонаблюдению.

Взгляды представителей Вюрцбургской школы критиковались и теми психологами, чьи концепции они стремились дополнить, и теми, кто дальше развивал их идеи. К последним относятся сторонники генетических взглядов на сущность психического, в частности французский психолог Бюрлу, считавший, что "задачи, будучи подлинными логическими тенденциями, функционируют, подобно любой тенденции, в силу полученного человеком воспитания и упражнений".

Советский психолог Л.С. Выготский отметил, "...что не задача и заключающиеся в ней целевые представления сами но себе определяют и регулируют все течения процесса, а некоторый новый фактор", оставленный вюрцбуржцами без внимания. Голландский психолог Ван де Хейр справедливо замечает, что после введения понятия "задача", заключающего в себе идею цели, "все еще остается открытым вопрос о том, что же заставляет задачу "двигаться" в сторону правильного, релевантного вывода и как это получается, что ассоциации приводят к ответам, которые являются верными с логической точки зрения".

Исследования Вюрцбургской школы занимают особое место в истории психологии. Несмотря на ряд противоречий в концепциях этой школы и на нерешенность поставленных ею проблем, она осуществила первое экспериментальное изучение умственной деятельности человека, в котором достойное место заняли факты, а не интуитивные умозрительные построения.

Близко к работам вюрцбуржцев стоят исследования Отто Зельца, который указал на различие между задачей, поставленной экспериментатором, и задачей, возникающей в качестве тенденции в сознании испытуемого. Дело в том, что решающий нередко незаметно для самого себя ставит себе такие задачи, которых вовсе не было в задании экспериментатора. Зельц показал, что в одних случаях собственная задача действительно помогает решению, в других же, наоборот, служит помехой.

Исследования Зельца подводят к осознанию важного методологического принципа, заключающегося в том, что один и тот же психологический фактор является причиной как положительных, так и отрицательных эффектов. Все это, бесспорно, способствовало упрочению взгляда на психологию как экспериментальную науку в отличие от смежных с ней нормативных наук - логики, этики и эстетики.

Зельц также по-новому подошел к традиционной философской проблеме абстракции, которая в его трудах получила определенное психологическое содержание. Абстрагирование, по Зельцу, - важное умственное действие, играющее существенную роль при решении различных заданий. Однако сам психологический механизм абстрагирования в работах Зельца остается невыясненным.

Зельц, наконец, по-новому поставил вопрос о целях творческой деятельности, которая им мыслилась как "дополнение комплекса" или "заполнение бреши", т.е. стремление дополнить имеющуюся информацию недостающими звеньями. Сходные взгляды на цели мышления спустя почти полвека высказал Бартлетт: "Мы должны довольствоваться рассмотрением мышления в качестве расширения очевидности, в соответствии с очевидностью, таким образом, чтобы заполнить пробелы в очевидности". Разумеется, "дополнение комплекса" - это также частный случай творческой деятельности, но введение в круг рассматриваемых проблем нового фактора как бы нарушает монополию одного единственного фактора и тотчас же ставит вопрос о различных целях творчества.

### ЗАКОНЫ ПОЛЯ КАК ОБЪЯСНИТЕЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ

Психологическим направлением, еще более радикально выступившим против ассоциационизма, была гештальтпсихология, представители которой изучали прежде всего перцептивные, а также мнемические и интеллектуальные явления. Мы остановимся только на трактовке гештальтпсихологами творческих процессов (отметим, что, подобно вюрцбуржцам и Зельцу, гештальтисты, касаясь творческой деятельности, избегали термина "фантазия").

Две существенные особенности характеризуют гештальтпсихологию: во-первых, ярко выраженная тенденция к целостному подходу, т.е. стремление к объяснению любых частных явлений исходя из свойств целого; во-вторых, тенденция унифицировать закономерности психических процессов. В принципе обе эти тенденции следует считать прогрессивными, однако, как будет показано, возражения вызывает их конкретная реализация.

Описывая поведение обезьян в проблемных ситуациях, Келлер приводит примеры "творческой" деятельности на этом эволюционном уровне: обезьяна применяет палку как средство, с помощью которого можно достать приманку; составляет сложную пирамиду из нескольких ящиков. Все эти действия не имели места в прошлом опыте обезьяны, и поэтому они в какой-то мере могут быть сопоставимы с изобретениями. Описанные явления Келлер объясняет реорганизацией образа восприятия - улучшением гештальта (целостного психического образа), который при возникновении проблемной ситуации был несовершенным, а затем в силу внутренних законов психического поля преобразовался в более совершенный.

Взгляды гештальтистов на творчество особенно обстоятельно изложены в итоговой и в то же время программной книге М. Вертгеймера "Продуктивное мышление". Анализируя результаты своих экспериментов и наблюдений, а также открытия Галилея и Эйнштейна (с последним он был лично знаком), Вертгеймер подчеркивает, что в ходе мышления человек усматривает и осознает особенности структуры и требования проблемной ситуации, в соответствии с которыми он изменяет ситуацию в сторону ее улучшения, при этом решающий замечает также пробелы, "зоны нарушения" и т.д., опираясь на осмысление общей, целостной картины. Благодаря этому удается произвести перегруппировку, обнаружить структурные центры, осмыслить роль, структурное место и значимость умственных операций, осмыслить результаты производимых изменений в структурной иерархии, наконец, выявить возможности отделения и переноса отдельных черт.

Вертгеймером сформулированы следующие требования к людям, выполняющим творческую деятельность: не быть скованным выработанными навыками, не выполнять работу механически, обращать внимание в первую очередь на проблему в целом, подходить к решению "с открытым умом" (без предрассудков), определять взаимоотношения между структурой и задачей, добираться "до самых корней". Существенное место в мыслительной деятельности Вертгеймер отводит постановке вопросов. Он подчеркивает, что адекватно описать процесс творческого мышления нельзя ни в терминах традиционной логики, ни в терминах концепции проб и ошибок, даже не ставящих вопроса о том, как возникают умственные действия, как они соотносятся с проблемной ситуацией, что заставляет человека выбирать то, а не другое направление творческого поиска. Ценным является указание Вертгеймера на необходимость реорганизации материала, перестройки системы знаний для достижения нужного результата.

Законы творческой деятельности трактуются гештальтпсихологами как частный случай законов перцептивного поля, как движение от ситуации, отличающейся наличием структурной напряженности, к ситуации, отличающейся структурной гармонией. Этот переход обеспечивается динамикой психического поля и прежде всего так называемым принципом прегнантности, который утверждает, что само поле стремится, насколько это позволяют обстоятельства, к предельной простоте и ясности в его структуре. Творческая деятельность, таким образом, представляет собой процесс саморегуляции.

Концепции Вертгеймера присущи серьезные внутренние противоречия. Во-первых, какой смысл имеют выдвигаемые им требования к субъекту, осуществляющему творческую деятельность, если сам творческий процесс и его результаты, согласно приведенному толкованию, обусловлены действием сил психического поля, а субъект оказывается каким-то посторонним фактором. Как остроумно высказалась К.А. Славская, если задача сама стремится навстречу своему решению, то "на долю субъекта остаются совершенно бессодержательные "усилия": нечто вроде "страстного желания уяснить проблему" и др.".

Далее, как с этих позиций объяснить различные негативные явления в мышлении, например паралогизмы и алогизмы, противоречивые выводы и просто отсутствие решений? Если действительно внутренние законы психического поля не терпят "несовершенных структур", то они автоматически должны преодолеть любые помехи.

Особое возражение вызывает вся гипотеза динамического структурного поля, которая зиждется на необоснованном ни физиологией, ни даже психологией допущении о динамике "организующих сил" в головном мозге. Известно, что первоначально эта гипотеза была выдвинута для объяснения перцептивных явлений, а затем механически перенесена на мнемические и интеллектуальные явления. Утверждения гештальтпсихологов о направленном изменении следов памяти многократно критиковались. В нескольких экспериментальных сериях, в которых изучалась динамика воспроизведения одного и того же материала, мы показали, что конкретные факты не подтверждают гипотезу о направленной трансформации мнемических следов.

Характерно, что объяснение творческого мышления Вертгеймером не удовлетворяло Эйнштейна, о чем он с присущим ему тактом писал в письме к Адамару: "Профессор Макс Вертгеймер сделал попытку выяснить различие между простым ассоциированием, или сочетанием воспроизводимых элементов, и органическим постижением; я не могу судить о том, насколько его психологический анализ улавливает суть дела".

Наметились в основном две линии развития гештальтистских идей при изучении умственной деятельности: проведение углубленных экспериментов по изучению проблемы "решение задач" и разработка проблематики зрительных восприятий, в частности выяснение их роли (визуализации) в умственных процессах. Первая из этих линий реализована в экспериментальных трудах Карла Дункера. Выше подчеркивалось, что теоретические концепции Келлера и Вертгеймера были не в состоянии объяснить ошибочные явления и отсутствие решения. Именно этот теоретический пробел и попытался восполнить Дункер, подробно проанализировавший возможные причины различных помех, которые возникают в ходе поиска правильного решения.

Для истолкования полученных фактов Дункер, хотя и ссылается на классические понятия гештальтпсихологов, вводит принципиально новое понятие - "функциональная фиксированность", которое означает следующее. Качества предметов, с которыми имеет дело испытуемый, выступают для него различными по их значимости в силу как объективных, так и субъективных причин. Те качества, которые связаны с функциональным назначением предмета, выступают более наглядно и отличаются усиленной фиксированностью, вследствие чего и сам предмет используется для выполнения строго определенной функции. Переход к другой функции связан с преодолением указанной функциональной фиксированности.

Наиболее перспективным в трудах Дункера мы считаем поворот внимания к игнорировавшимся ранними гештальтпсихологами негативным явлениям в умственной деятельности. Его поиски продолжили исследователи, изучавшие традиционную проблему психологии умственной деятельности - проблему решения задач. Здесь следует подробнее остановиться на воззрениях голландского психолога Ван де Хейра, который разграничил в психологии открытые и закрытые задачи.

Важное место в концепции Ван де Хейра занимает учение о воображаемой ситуации, которая в какой-то мере соответствует реальной и в то же время отлична (ибо состоит из символов) от нее. Ван де Хейр делает главный упор на деятельность субъекта, решающего задачу. Чтобы обнаружить "новый аспект" в воображаемой проблемной ситуации, следует занять другую "точку зрения" по отношению к ней. Однако "новый аспект" не появится сам по себе, если субъект будет пассивным созерцателем, ожидающим того, что случится. Субъект должен "раскрыть новый аспект", "развернуть объект", иначе говоря, "он должен его как бы выдумать".

Итак, очевиден крен в сторону признания активной деятельности личности как существенного фактора в решении задач, несмотря на одновременное признание гештальтистских законов психического поля. Подобно тому, как при восприятии субъект с различных сторон может рассматривать объект, так в ходе мышления человек выясняет различные его отношения с другими объектами мысли. И хотя процесс "развертки" объекта мысли происходит в воображаемом поле, последнее постоянно связано с реальностью. Следовательно, фантазия имеет глубокие корни во взаимодействии субъекта с окружающей действительностью. Понятию "структурное поле" придают особое значение также французские исследователи Буарель, Видаль и Рукетт.

Развитие линии исследований, которые представлены трудами Дункера и Ван де Хейра, показывает, что для объяснения опытных фактов экспериментаторы применяют принципиально новые идеи, во многом противоречащие традиционной гештальтистской концепции творческой деятельности.

Направление другой линии исследований, которая также восходит к гештальтистским взглядам и в которой особое значение придается визуализации, можно расценивать как определенное возвращение к ортодоксальным воззрениям Келлера и Вертгеймера. Наиболее видным представителем этого направления является Рудольф Арнгейм, автор нескольких книг об искусстве и творчестве, среди которых в плане проблематики фантазии наибольший интерес представляет итоговый труд "Визуальное мышление", в котором Арнгейм предпринимает попытку обосновать свой тезис о единстве законов мышления и восприятия и ведущей роли визуализации в творческом процессе. В качестве аргументов у Арнгейма выступают не экспериментальные или клинические данные, а обширный литературный материал; он привлекает труды лингвистов, искусствоведов, физиологов, историков математики, кибернетиков, специалистов в области автоматических читающих устройств и т.д.

"Художественная деятельность, - пишет Арнгейм, - это форма рассуждения, в котором восприятие и мышление неразделимо переплетены. Замечательные механизмы, при помощи которых ощущения "понимают" окружающее, тождественны операциям, описанным психологией мышления. И наоборот, есть много доказательств тому, что подлинное продуктивное мышление в любой области знания имеет место в сфере образов".

В сущности, эта идея Арнгейма не является новой и оригинальной. Еще в начале 40-х годов С. Лангер в книге "Философия в новом ключе" писала: "Если не правы гештальтпсихологи в своем убеждении в том, что процесс образования гештальтов лежит в самой природе восприятия, я просто не знаю, как можно заполнить пробел между восприятиями и понятиями, органами ощущения и органом мышления, хаосом стимулов и логической реакцией".

Арнгейм довольно легко заполняет этот пробел. По его мнению, перцептивные механизмы осуществляют операции "активного зондирования, выбора, схватывания существенных черт, упрощения, абстрагирования, анализа и синтеза, комплектации, исправления, сравнения, решения задач, комбинирования, разделения и включения в контекст". Кажется, трудно что-либо добавить к перечисленным творческим операциям, - и все они оказываются действующими уже на уровне восприятий!

Выделяя из всех видов восприятий зрительные, Арнгейм подчеркивает, что если решение любой задачи предполагает реорганизацию проблемной ситуации, то в области зрительных восприятий такая процедура имеет самую простую форму - иногда достаточно лишь сместить центр ориентировки. В зрительных восприятиях постоянно имеет место заполнение пробелов, то есть феномен, опять-таки характерный для интеллектуального поведения; решение задач вполне сопоставимо с восприятиями также и на том основании, что в обоих случаях важную роль играет схватывание выделяющихся черт, группирование данных, изменение акцента в отношениях. Наконец, особенно подробно останавливается Арнгейм на абстрагировании, которое, по его мнению, не только реализуется также и в восприятиях, но становится возможным именно благодаря им.

Арнгейм вполне последователен в своем одностороннем понимании творческих явлений. Он утверждает неизмеримое превосходство зрительного способа ("визуального медиума") над другими способами познания, связывает космологическое представление о форме орбит планет с изначальной "простой" гештальтистской формой круга, проявляющейся также в детских рисунках; полагает, будто визуального анализа "пифагоровой фигуры" достаточно, чтобы убедиться в равенстве суммы квадратов катетов квадрату гипотенузы; отрицает значение языка в качестве необходимого инструмента творческой деятельности; приписав творческие тенденции всем инстанциям психики, приходит к неожиданному выводу о том, что вообще "человеческий мозг не приспособлен выполнять механическое воспроизведение". Неубедительность всех перечисленных утверждений очевидна и едва ли нуждается в особом доказательстве. Достаточно привести лишь один пример, чтобы показать теоретическую неосновательность концепции Арнгейма. Трудность осмысления факта притяжения землей предметов Арнгейм объясняет тем, что "такая интерпретация не подсказывается чувственным опытом". Однако Ньютон сделал свое открытие, идущее вразрез с перцептивными данными. Следовательно, пример Арнгейма противоречит его собственной теории.

Проблеме визуализации уделяется внимание во многих исследованиях современных психологов, хотя она и трактуется по-разному различными авторами. Так, американский психолог Уолкап выдвигает гипотезу, согласно которой творческие личности сначала случайно обнаруживают в себе, а затем развивают до высокой степени совершенства способность к визуализации, значительно облегчающую манипуляции в ходе мыслительного процесса. Следовательно, визуализация выступает как способ, позволяющий более оперативно производить умственные перестановки имеющейся информации. Тем самым мы возвращаемся к ассоциационистской концепции рекомбинации.

Ньюэлл, Шоу и Саймон весьма трезво и объективно оценили роль визуализации в творческом процессе: "Часто мы намеренно строим визуальные представления абстрактных отношений... Если мы изображаем что-либо в виде стрелки, мы определяем порядок, в соответствии с которым пункты, соединенные стрелкой, будут поступать в поле внимания... Если мы какое-либо явление изображаем в виде линии, то мы склонны (потому что так функционирует наше зрительное воображение) приписать ему свойство непрерывности.

В этом и заключается как сила, так и опасность образов представлений в качестве инструмента мышления. Чем более богата свойствами система образов, используемых нами, тем полезнее эти образы для манипулирования, однако тем больше опасность того, что мы будем делать заключения на основании свойств системы образов, которыми сам объект не обладает".

По нашему мнению, приведенная оценка роли визуализации в фантазии показывает беспочвенность претензий тех психологов, которые усматривают в визуализации теоретическую концепцию, способную раскрыть природу фантазии. Если под визуализацией понимать конкретный практический прием умственной деятельности, то она, как и другие приемы (например, использование аналогий), в ряде случаев, несомненно, благоприятствует творчеству. Вместе с тем надо отметить, что использование понятия "визуализация" в качестве объяснительной концепции создает серьезные теоретические трудности, нуждается в дополнительных допущениях, например в гипотезе рекомбинации.

Выше указывалось, что многие современные представители гештальтпсихологии дополняют ортодоксальные гипотезы "психического поля" другими допущениями, иначе говоря, не проявляют строгой последовательности в теоретической интерпретации фактов.

Психологи, пытающиеся соединить гештальтпсихологию с ассоциационизмом, указывают, в частности, на то, что инсайт далеко не всегда предшествует решению, наоборот, либо совпадает с ним, либо наступает даже после решения. Это дает повод утверждать, что инсайт - всего-навсего готовый результат бихевиористских "механизмов проб и ошибок", которые совершаются, правда, за порогом сознания; по этой же причине инсайт и воспринимается как внезапное озарение.

Тенденция дополнить традиционное учение гештальтпсихологов концепциями, заимствованными из других, порой даже противоположных психологических систем, убедительно свидетельствует о том, что сами сторонники гештальтпсихологии осознают недостаточность своих посылок.

### ГИПОТЕЗА СТАДИЙНОСТИ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Компромиссными концепциями, в которых как бы уживаются идея проб и ошибок и идея инсайта, следует считать различные учения о стадийном протекании творческой деятельности. Идея стадийности в несколько аморфном виде была высказана ранними исследователями фантазии.

В 1909 г. американский философ и психолог Джон Дьюи в своей книге "Как мы мыслим" подробно описал пять стадий творческого мышления. Прежде всего человек **опознает** задачу или ставит вопрос. Вслед за этим начинается **анализ** задачи, более точное ее определение и сопоставление с другими задачами. Затем наступает стадия **выдвижения гипотез**, перебора различных предположений, при помощи которых можно было бы решить поставленную задачу. После этого наступает стадия **обсуждения** и продумывания возможных выводов и следствий из гипотез и принятие решения. Наконец, имеет место **оценка решения** путем экспериментальных или других проверок.

В этой схеме, бесспорно, схвачены некоторые основные этапы творческой деятельности, хотя она отличается слишком большой степенью общности. Такая схема с одинаковым успехом может быть приложима и к небольшим практическим проблемам, и к проблемам, решаемым множеством ученых на протяжении ряда лет. Что касается психологической сущности учения Дьюи о стадиях, то недостаточность этого учения очевидна при сопоставлении его с более поздними концепциями стадийности творчества.

Большое влияние на концепции стадийности творческой деятельности оказала схема, содержащаяся в книге Грехема Уоллеса "Искусство мышления". Уоллес выделяет следующие стадии творчества:

1. **Приготовление.** На этой стадии человек собирает нужную информацию и разносторонне рассматривает проблему.

2. **Инкубация.** Эта стадия характеризуется тем, что человек сознательно не занимается решаемой творческой проблемой.

3. **Просветление**, по существу - инсайт. На этой стадии появляется "счастливая идея", сопровождаемая соответствующими психическими состояниями (удовлетворением, радостью и т.д.).

4. **Проверка.** Взвешивается и рассматривается достоверность и ценность новой идеи.

Хотя в схеме Уоллеса стадий меньше, чем в схеме Дьюи, она содержит стадию, мимо которой прошли все прежние исследователи, - стадию инкубации. Схема Уоллеса - это не просто другое расположение (или другая группировка) фактов, она, по существу, включает новый и важный психологический факт: решение творческой проблемы предполагает некоторое отвлечение от нее, даже сознательное забвение ее. Подобные явления описаны многими учеными. Например, Пуанкаре рассказывает, как его "осенило" во время одной геологической экскурсии, когда он совершенно не думал об интересовавших его до этого математических проблемах. В.Г. Короленко признавался: "Я пишу немного и, главное, никак не могу овладеть моим воображением настолько, чтобы заставить себя писать, когда надо... Иногда это дается мне сразу, ...иногда подолгу не могу выждать соответственного настроения. Тогда я откладываю работу, пока основной мотив не зазвучит в душе".

К. Патрик в своих экспериментальных исследованиях творчества поэтов, художников и научных работников стремилась подтвердить гипотезу Уоллеса о четырех стадиях творчества, отметив в то же время возможность их смещения; скажем, инкубация часто идет параллельно с первой стадией - приготовлением, а проверка может совпасть со стадией просветления. Патрик, в частности, считает, что увеличение продолжительности инкубационной стадии приводит к увеличению количества и улучшению качества идей.

Как же объяснялась роль инкубационной стадии? Пуанкаре предполагал, что в перерывах между сознательными актами мышления происходит бессознательная работа мысли. Гельмгольц говорил о необходимости пауз в умственной деятельности, которые, по его мнению, снимают утомление. Вудвортс связывает положительный эффект от инкубации с отсутствием утомления, помех (интерференции) и возможностью "избавления от ложных направлений и поспешных обобщений".

В духе механистического ассоциационизма Халла выдержано объяснение инкубации, предлагаемое Ютцем. По его мнению, "решающий, незаметно для самого себя, в период инкубации пробует и перебирает различные решения... он образует новые сочетания".

Серьезного внимания заслуживают объяснения инкубации, которые выдвинули Патрик и Хилгард. Патрик считает, что временной интервал создает условия для нового подхода, новой установки, для применения новой стратегии. Хилгард утверждает, что время способствует ослаблению описанной Дункером фиксированной установки, которая мешает увидеть новые возможности решения.

Однако до сих пор нет экспериментальных данных, устанавливающих длительность действия установки и функциональной фиксированности; более того, из теоретической трактовки этих факторов вовсе не вытекает вывод об их непродолжительности. Следовательно, только что приведенные объяснения эффекта инкубационной стадии также нельзя признать удовлетворительными.

В настоящее время в психологической литературе имеется значительное количество различных схем стадий творчества. Сопоставление стадийных схем, предложенных многими авторами, - достаточно полный обзор приводит Макферсон - показывает, что характер этих схем различен. Целью одних схем (например, Уоллеса) является попытка раскрыть естественный ход творческого процесса, между тем как другие схемы (сходные со схемой Дьюи) представляют собой чисто организационную инструкцию для творческих работников. Характерно, что в последних, как правило, отсутствует стадия инкубации, к которой, естественно, неприменимы какие-либо требования. Что касается конкретного содержания каждой стадии, то авторы, по существу, придерживаются более ранних схем, внося в них незначительные изменения: либо объединяя несколько стадий в одну (так, стадия "решение проблемы" в трехстадийной схеме Джонсона включает в себя две стадии схемы Уоллеса), либо, наоборот, деля одну классическую стадию на несколько более мелких с выделением таких этапов, как "сравнение сущего с должным", "ограничение проблемы" и др. (Видаль).

Учение о стадиях критикуется в настоящее время рядом психологов. Так, Эйндховен и Вайнак главный недостаток учений о стадиях усматривают в том, что они основаны на интроспекции, осуществляющейся в контролируемых лабораторных условиях. Опираясь на собственные результаты, Эйндховен и Вайнак утверждают, что нет убедительных доказательств в пользу наличия уоллесовских четырех отдельных и четко различимых стадий. По их мнению, это, скорее, различные аспекты творческого процесса, чем стадии, поскольку они между собой тесно переплетены. Другими авторами (в том числе и Патрик) отмечалось перекрывание отдельных стадий. Гилфорд правильно подчеркивает, что оценка или проверка (заключительная стадия в схеме Уоллеса) отнюдь не должна появляться в самом конце, она может иметь место ранее. Ниже мы покажем, что оценочная деятельность составляет самую сущность творческого процесса.

И все же учение о стадиях творчества выявило важный факт - инкубацию, которая хотя и не получила в нем удовлетворительного объяснения, тем не менее представляет собой несомненную экспериментальную находку. Оно, далее, уточнило проблематику дальнейшего исследования, выдвинув вопрос о месте и роли оценочной деятельности в процессе творчества. Все это свидетельствует о плодотворности гипотезы стадийного творчества, несмотря на то что она не решила многих вопросов, связанных с этой гипотезой.

### АНАЛОГИЯ КАК ОБЪЯСНИТЕЛЬНЫЙ ПРИНЦИП

Мы видели, что для объяснения фантазии и творчества выдвигались различные гипотезы, в которых была выражена тенденция свести эти процессы к "нетворческой" деятельности - случайным находкам, перцепции, синэстезии и др. Более утонченной и замаскированной формой такого сведения является объяснение фантазии аналогией, когда продукты фантазии не прямо выводятся из перцептивных образов, а увязываются с ними опосредствованно, косвенно, путем введения понятия сходства.

Влияние аналогии прослеживается психологами в аллегориях, сравнениях и особенно метафорах, которые очень характерны для художественного творчества, а также играют большую роль в словообразовании и возникновении идиоматических выражений, образных фразеологических сочетаний и т.д. Маккеллар указывает, что, когда человек пытается истолковать непонятное, он прибегает к сходству и аналогии.

Наиболее категорическое признание аналогии в качестве объяснительного принципа фантазии находим в книге Спирмена "Творческий ум". Ее автор утверждает: самое большее, на что способен человеческий ум, - это перенесение какого-либо отношения с одного предмета на другой. Согласно Спирмену, выявление сходства лежит в основе всех фактов творчества. Так, создание Коперником гелиоцентрической системы стало возможным благодаря перенесению наблюдавшихся на Земле круговых движений на небесные тела, т.е. на сферу, где эти движения прямо не наблюдались. Уатт построил паровой двигатель, опираясь на наблюдения за крышкой чайника. Архимед заметил сначала уменьшение веса собственного тела в воде, а потом перенес это наблюдение на все тела, погруженные в жидкость, а Франклин установил сходство между грозой и явлениями в электрической машине. Аналогией объясняет Спирмен открытие Ньютоном закона всемирного тяготения (сходство между падением яблока и притяжением небесных тел) и открытие Гарвеем кровообращения (сходство между клапанами насосов и вен) и т.д.

В увлекательной книге французского архитектора М. Рагона "Где мы будем жить завтра" описываются почти невероятные проекты будущих городов. Так, проект города на море напоминает гигантское водяное растение. Другие проекты жилых домов и городских кварталов созданы по аналогии с цветами, автомобилями, пузырями.

Несомненно, аналогия играет определенную роль в художественном творчестве. Хорошо известно, что вид сохранившегося на перепаханном поле куста натолкнул Льва Толстого на мысль написать повесть о Хаджи-Мурате. Аналогия, наконец, имеет значение и при решении теоретических проблем. В своем популярном труде "Эволюция физики" А. Эйнштейн и Л. Инфельд убедительно показали, как некоторые научные физические понятия возникают в результате аналогий. Например, на основе аналогии была выдвинута в свое время субстанциональная теория теплоты, которая, однако, впоследствии был отвергнута.

Волновые теории звука и света также возникли в результате аналогии с волнами, распространяющимися в жидкой среде. Многие психологические гипотезы забывания представляют собой самые настоящие аналогии. Так, Георг Мюллер уподобляет забывание стиранию записей, Зигмунд Фрейд прямо говорит о наличии в психике цензуры, не допускающей в сознание "недозволенного", а сторонники концепции репродуктивного торможения изображают память в виде шкафа, из которого - по мере наполнения его новыми книгами - становится все труднее доставать старые.

Изобилие примеров может показаться убедительным доказательством того, что аналогия объясняет фантазию, творческую деятельность. Однако ряд фактов и теоретических соображений мешает принять эту гипотезу. Прежде всего, едва ли справедливо считать творческими те произведения, которые созданы по аналогии даже с лучшими образцами. Что касается такого жанра, как пародия, то она тем-то и замечательна, что аналогия играет в ней подчиненную, второстепенную роль, между тем как на первом плане выступает новая, неожиданная мысль, которая никак не может быть выведена путем аналогии.

Далее, немало открытий сделано вопреки аналогии, которая уводила исследователя в сторону. На примере изучения природы тепловых явлений мы видели, что аналогия дала совершенно неверное направление мысли. Маккеллар вслед за Хеббом указывает, что разгадка природы света осложнялась тем, что трудно было подыскать подходящую аналогию. Весь спор между противными сторонами сводился к вопросу о том, представляет ли собой свет поток частиц материи (корпускулярная теория), или он подобен движению волны (волновая теория). Дать правильный ответ, заключающийся в том, что свет является и тем и другим, было трудно, так как исследователи не наблюдали ничего аналогичного в доступном им мире явлений. Однако, несмотря на отсутствие подходящей аналогии, Эйнштейн сумел дать правильный ответ на вопрос.

Но главным аргументом против объяснения фантазии аналогией является следующий. Аналогию нельзя рассматривать как простой и изначальный психологический механизм, поскольку она предполагает соотнесение не менее двух явлений. Возникают естественные вопросы: что дает основание проводить аналогии, как далеко они могут простираться? Эти проблемы пытался решить Барнет в своей книге "Новаторство". Он отмечал, что в ходе творческой деятельности человек выделяет отношение между частями одного объекта, которое затем переносит на части другого объекта. В своих рассуждениях об основаниях переноса отношения по аналогии Барнет затронул важный теоретический вопрос. Если часть одного предмета тождественна части другого предмета, рассуждает он, то вполне обоснованно можно эти части переставить, но тогда результат едва ли будет отличаться новизной, а для того чтобы перестановка дала в какой-то степени новый результат, переставляемые части должны хоть чем-нибудь отличаться. В этом последнем случае опять возникает вопрос о правомерности переноса, так как только тождество дает на это право.

Как же Барнет предлагает преодолеть описанный им "порочный круг"? Он указывает на то, что "мы постоянно уравниваем данные нашего опыта, не замечая различий... мы игнорируем бесчисленные вариации среди вещей, относящихся к одному классу... мы не обращаем внимания на количественные и качественные изменения, которым эти вещи подвергаются каждую минуту и каждый час..."

Здесь Барнет приблизился к одной из самых существенных, на наш взгляд, проблем умственной деятельности - к выяснению значения в ней оценочных моментов. Однако, сделав незначительный шаг в сторону признания роли оценочных моментов, Барнет тотчас же выдвигает логизированную схему "выделения общего фактора", подчеркивая, что "целое одной конфигурации уравнивается с целым другой конфигурации на основе их частичного сходства...". В сущности, он оказывается не в состоянии преодолеть им самим нащупанную тавтологию: сходство устанавливается на основе сходства!

Из сказанного явствует, что объяснение при помощи аналогии далеко не раскрывает закономерностей творчества. Некоторые авторы гипотезу аналогии пытаются дополнить другими теоретическими предположениями.

### ГИПОТЕЗА УЗНАВАНИЯ ТВОРЧЕСКИХ ИДЕЙ

Одним из таких предположений является гипотеза узнавания творческих идей. Речь идет о том, что в ходе творческой деятельности необходимо из множества внешних впечатлений выделить наиболее подходящие для данного задания, обнаружить нужную аналогичную ситуацию, короче, распознать в наличных предметах, явлениях и их взаимоотношениях то, что может пригодиться для решения.

Эйринг говорит об особой способности узнавать аналогию, подчеркивая, что эта способность сходна с умением распознавать музыкальную мелодию независимо от того, в какой тональности она исполняется. Хенле указывает, что "если мы невосприимчивы к нашим творческим идеям, они нас не посетят".

Понятие "узнавание", как известно, заимствовано из арсенала понятий, описывающих мнемические явления, причем узнавание в этом смысле предполагает повторное восприятие. Ведь бессмысленно говорить об узнавании предмета, о котором у субъекта нет никакой информации, никаких "первичных" знаний. Когда же говорят об узнавании в фантазии (творческой деятельности), естественно, возникает вопрос о "первичных образах" или знаниях, которые служат его основой.

Но если допускается наличие таких "первичных знаний" в психике, то тем самым признается, что решение не является новым. В качестве выхода из указанного теоретического тупика предлагается допущение о том, что "первичные знания" лишь отчасти или отдаленно сходны с "исходными знаниями". Но это допущение автоматически возвращает нас к проблеме сходства и аналогии, для решения которой психологи как раз и стали прибегать к гипотезе узнавания.

Можно ли говорить об узнавании композитором еще не сочиненной симфонии или поэтом - еще не написанной поэмы? В этих случаях просто нелогично говорить об "узнавании конечной ситуации" (В.Н. Пушкин), которая может быть только окончательным результатом творчества; а если этот результат налицо, то незачем вновь создавать уже созданное. Точно так же, когда речь идет о нахождении нового способа решения, нельзя опираться на "ситуацию, встречавшуюся ранее", ибо это просто противоречило бы самой идее нахождения принципиально нового решения.

В.Н. Пушкин с полным основанием подчеркивает, что "узнавание есть лишь компонент шахматной деятельности, как и любого другого сложного эвристического процесса. Оно представляет собой воссоздающую, или... репродуктивную, форму интеллекта. Существует... и собственно творческая деятельность, содержанием которой является моделирование условий задачи и построение новых, отсутствующих ранее оперативно-информационных систем".

Таким образом, гипотеза узнавания приложима только к случаям решения стандартных задач и не в состоянии объяснить собственно творческую деятельность, характеризующуюся созданием нового. А поскольку гипотеза узнавания сама по себе оказалась теоретически несостоятельной, она тем более не может служить подкреплением гипотезы аналогии, как это предполагали некоторые психологи. Обе указанные гипотезы - аналогии и узнавания - представляют собой дальнейшее развитие более ранних ассоциационистских взглядов, сводивших фантазию к имитации (аналогия - это, по существу, опосредствованное подражание) и прошлому опыту (любое узнавание есть воспоминание о прошлом).

### ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА И СИНТЕЗА

Выше было отмечено, что уже в воззрениях на умственную деятельность сенсуалистов и ранних ассоциационистов значительное место занимали понятия разобщения и объединения психических данных. Локк говорил об "обособлении" и "соединении" идей, а сторонник концепции рекомбинации Рибо считал, что в основе фантазии лежат механизмы "диссоциации" и "ассоциации". Идеи разделения и объединения прочно вошли в философские и логические системы, поскольку все действия над понятиями и суждениями (определение, классификация и т.д.) предполагают выяснение, насколько они различаются или, наоборот, сходны между собой, могут ли они быть включены в один класс (объединение) или же они должны быть отнесены к различным классам (разъединение).

В "Диалектике природы" Ф. Энгельс писал: "Нам общи с животными все виды рассудочной деятельности: **индукция, дедукция**, следовательно, также **абстрагирование... анализ** незнакомых предметов (уже разбивание ореха есть начало анализа), **синтез** (в случае хитрых проделок у животных) и, в качестве соединения обоих, **эксперимент**...". Таким образом, анализ и синтез наряду с индукцией, дедукцией и абстрагированием выступают в приведенном высказывании в качестве основных видов умственной деятельности.

И.М. Сеченов придавал большое значение процессам анализа, синтеза и обобщения как средствам перехода от чувственного познания к познанию интеллектуальному. "Переход мысли из опытной области во внечувственную совершается путем продолженного анализа, продолженного синтеза и продолженного обобщения", - писал Сеченов в "Элементах мысли".

В учении И.П. Павлова анализ и синтез выступают в качестве универсальных форм деятельности нервной системы. Он указывал, что "синтез и анализ условных рефлексов (ассоциаций) - в сущности те же основные процессы нашей умственной работы". В то же время И.П. Павлов стремился выявить те физиологические закономерности, которые обусловливают аналитическую и синтетическую деятельность мозга; к ним он относил закономерности замыкания, концентрации и иррадиации.

Анализ и синтез занимают центральное место в системе взглядов на мышление выдающегося советского психолога С.Л. Рубинштейна, который многократно подчеркивал, что под внутренними условиями мышления следует понимать закономерности анализа, синтеза и обобщения. Но такая формулировка неизбежно выдвигает вопрос о том, следует ли рассматривать сами эти понятия в качестве закономерностей (анализ как закономерность и т.д.), или же существуют какие-то другие закономерности, которые их объясняют. Судя по некоторым высказываниям С.Л. Рубинштейна, последнее больше соответствует его взглядам. Так, в изданных уже посмертно тезисах одного из докладов С.Л. Рубинштейна имеется весьма выразительный вопрос: "Что побуждает и понуждает к анализу, к преобразованию исходных условий и требований?". Ясно, что анализ здесь едва ли мыслится как объективная закономерность; он выступает даже не как деятельность, а, скорее, как цель, которая, однако, далеко не всегда достигается.

Исследования ученика С.Л. Рубинштейна А.М. Матюшкина показали, что необходимый анализ вовсе не совершается автоматически и что нужны особые условия, которые подводят к нему испытуемого.

Итак, мы убеждаемся, что такие понятия, как "анализ", "синтез" и т.д., могут применяться для описания определенных умственных действий и соответствующих результатов, но они не объясняют самого процесса. Следовательно, необходимо дифференцировать внутренние закономерности и выполняемые действия, характер которых варьируется в зависимости от конкретного вида задания. Скажем, если в заданиях объекты представлены синкретически, тогда требуется анализ; если же явления одной сущности представлены разобщенно, тогда, наоборот, нужен синтез. Когда, скажем, различные качества предмета выступают для субъекта нерасчлененными (скажем, теплота и температура), правильное их познание неизбежно предполагает разделение, разграничение, анализ; с другой стороны, постижение объективной сущности, которая проявляется в разрозненных фактах (скажем, падении предметов и обращении планет вокруг Солнца), основано на их объединении, синтезе. Но психологическая проблема состоит в том, чтобы выяснить пути и средства достижения нужных результатов: прежде чем произвести анализ или синтез, нужно определить, какое же из этих действий надо произвести. Это осознали отдельные психологи, изучающие творческую деятельность. Так, М.Г. Ярошевский пишет: "Собственно психологическую характеристику мышления в отличие от его предметного содержания С.Л. Рубинштейн усмотрел в операциях анализа и синтеза - предельно формализованных логических понятий. Тем самым испарялось специфически творческое в мышлении".

Таким образом, заимствованные из логики понятия "анализ" и "синтез", отражающие определенные результаты реального умственного процесса, не могут рассматриваться в качестве внутренних психологических закономерностей.

### БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ КАК ИСТОЧНИК ФАНТАЗИИ

Во всех рассмотренных теоретических концепциях фантазии за исходный материал для творческой деятельности, который в дальнейшем подвергается трансформации, принимаются данные, почерпнутые из внешней реальности. Однако ряд психологов обратили внимание на особую реальность в глубинах психики, которая, по их мнению, может также служить материалом фантазии. Мы имеем в виду взгляды психоаналитической школы. Учение Зигмунда Фрейда получило достаточно широкое освещение и разностороннюю оценку.

Нами будут рассмотрены только те данные психоанализа, которые имеют прямое отношение к проблематике фантазии.

Выясняя причины неврозов, Фрейд столкнулся с явлениями, которые не могли быть объяснены в терминах господствовавшей в конце XIX в. психологии сознания. Адекватное объяснение новых фактов, полученных в клинических условиях, потребовало допущения, что структура "душевного аппарата" весьма сложна и что наряду с легко обозреваемой самим субъектом сознательной областью в человеческой психике существует еще одна область, также вполне реальная, которая недоступна непосредственному наблюдению. Эта область получила название "бессознательное". Мы видели, что представители Вюрцбургской школы не смогли выйти за пределы психологии сознания, полагая, будто понятия "психическое" и "сознательное" тождественны по объему и содержанию. Что касается ряда философов - от Лейбница до фон Гартмана, - широко пользовавшихся понятием "бессознательное", то они трактовали его в негативном смысле, усматривая в нем нечто, не наделенное теми признаками, которые присущи сознанию. Психоанализ сделал серьезную попытку проникнуть в психологическую природу бессознательного, выяснить его содержательную сторону и основные закономерности.

Характерно, что психоанализ первоначально обратился к изучению одной из наиболее игнорировавшихся форм фантазии - к сновидениям, которым психологи и физиологи прошлого давали чрезвычайно примитивное объяснение, усматривая в них побочный и случайный продукт разрядки нервной энергии во время сна. Фрейд, проведя кропотливый анализ воспоминаний сновидений, показал, что все элементы сновидения, какими бы бессмысленными, бессвязными и нелепыми они ни казались, находятся в тесной связи со всей нашей внутренней жизнью и, следовательно, имеют психологический смысл. Сновидение, по Фрейду, выполняет важную биологическую функцию, а именно охраняет сон путем иллюзорного исполнения желаний, а также иллюзорного устранения мешающих сну раздражителей.

Итак, образы сновидений, подобно другим фантастическим образам, имеют вполне реальные источники. Однако к этим источникам следует отнести не только внешнюю реальность, но и внутреннюю психическую жизнь, зачастую неосознаваемую.

Сама фантазия, проявляющаяся не только в образах сновидений, но и в произведениях искусства, подчиняется определенным закономерностям, которыми, как считают психоаналитики, управляется вообще вся бессознательная сфера. К ним относятся механизмы сдвига (смещение акцента с одного явления на другое, а также подстановка безобидной ситуации вместо неприемлемой) и сгущения (соединение в одном образе нескольких образов или их отдельных черт). Особое значение придается символам, замещающим лица, органы тела, предметы, действия.

Механизмы сдвига, сгущения и образования символов, согласно учению Фрейда, проявляются в любой форме фантазии - в причудливых желаниях невротика и бредовых идеях психопата, в мифических народных вымыслах и религиозных верованиях, в интимных мечтах и поэтическом творчестве.

Переход из бессознательной сферы в сферу сознания осуществляется при помощи так называемой проекции. Эрнст Нейманн следующим образом иллюстрирует явление проекции: "Подобно тому, как кинематографический аппарат, находящийся позади зрителей, создает картину впереди них на полотне, точно так же содержания бессознательного проецируются вовне и воспринимаются как данные внешнего мира, а не как содержания бессознательного. Так, "демон" выступает для личности не как часть ее, а как существо, живущее и действующее во внешнем мире". И подобно тому, как ребенок реализует свои желания в изобретаемых им играх, художник, по мнению фрейдистов, в своих произведениях, обычно в замаскированной форме, реализует свои стремления. Например, английский теоретик искусства Герберт Рид усматривает в поэме Кольриджа "Уныние" проекцию душевного конфликта поэта, вызванного вспыхнувшей страстью к жене друга. Внутренние конфликты, таким образом, как бы выносятся вовне, вследствие чего они обретают новую форму, подчас весьма отличную от той, которая была присуща глубинным переживаниям.

Разумеется, ввиду того что психоаналитическая концепция фантазии не базируется на почве экспериментальных данных, обеспечивающих высокую степень объективности выводов, некоторые толкования психоаналитиков отмечены субъективизмом и односторонностью. Однако несомненно, что адекватное познание процесса фантазии требует серьезного исследования глубинных пластов психики.

Необходимо подчеркнуть, что просто ссылка на термин "бессознательное" как на объяснительный принцип лишь создает иллюзию объяснения. Термин "бессознательное" имеет по меньшей мере два значения: во-первых, он служит для обозначения особой психической инстанции или сферы, т.е. имеет топологический смысл; во-вторых, он выступает в качестве характеристики психических явлений, указывает на отсутствие у них определенного свойства - быть легко доступным сознанию. Однако ни одно из указанных значений не представляет собой теоретической концепции, которая способна объяснить психологические явления.

Учение о бессознательном оживило интерес к проблеме интуиции. Однако призванная философами (в частности, Бергсоном) и некоторыми психологами (Весткотт) для объяснения загадочных явлений психики (внезапное постижение, непосредственное схватывание связей, сущности и т.д.) интуиция сама до сих пор остается туманным понятием, отождествляемым то с феноменом инсайта (Рукетт), то с бессознательным или неосознаваемым (И.В. Бычко и Е.С. Жариков). В новейшей философской литературе отдельные аспекты проблемы интуиции освещены М.Бунге и А.А. Налчаджяном.

Разумеется, спор о бессознательном и его сущности, соотношении с сознанием имеет общепсихологическое значение и выходит далеко за рамки рассматриваемых здесь проблем фантазии. Хотя многие факты, добытые при помощи психоаналитической техники, свидетельствуют о реальности бессознательного, нужно иметь в виду, что его идеалистическая трактовка может стать благодатной почвой для спекулятивных мистических построений. Примером этому служит учение швейцарского психолога, ученика Фрейда, Карла Юнга.

### ГИПОТЕЗА АРХЕТИПОВ

Главной мишенью критиков психоанализа, как известно, был "пансексуализм" символики сновидений и иных продуктов фантазии. С целью создания более "благопристойной" системы Карл Юнг коренным образом переосмыслил одно из основных понятий в психоанализе - либидо. Согласно его учению, либидо представляет собой всеобщую "психическую энергию", причем образы фантазии, которые порождались, по Фрейду, реальными либидинозными влечениями, например сновидения о сожительстве с матерью (так называемый Эдипов комплекс), трактуются Юнгам как стремление к освобождению от гнета чувств ответственности, так как только мать способна обеспечить состояние безмятежного уюта. Тем самым примитивное биологическое влечение заменяется неким довольно сложным эмоциональным образованием. Однако Юнг идет дальше: он приходит к выводу, что символы передаются по наследству в виде так называемых архетипов. Юнг и его школа говорят даже о коллективном бессознательном, которое определяет жизнь и творческую деятельность личности и целых популяций. Символы и вообще образы фантазии, по Юнгу, обусловлены архетипами, т.е. априорными абстрактными образцами, которые уже с момента рождения человека наличествуют в его психике и представляют собой "типические формы постижения" или "фактор, определяющий однообразие и регулярность нашего постижения". Некоторые последователи Юнга выдвигают предположение относительно существования специальных анатомо-физиологических субстратов архетипов, нечто наподобие мнемических энграмм, которые, однако, наследуются. В них якобы сохраняется вековечный опыт расы.

В своей книге "Великая матерь" Э. Нейманн пишет: "Когда психолог аналитической школы (речь идет о школе Юнга. - И.Р.) говорит о прообразе или архетипе Великой матери, он подразумевает не что-либо конкретное, существующее в пространстве и во времени, а некий внутренний действенный образ в человеческой психике". Однако далее мы узнаем, что сам образ Великой матери является производным от еще более древнего архетипа "уробороса", представляющего собой "символ изначального первичного психического состояния... когда положительное и отрицательное, мужское и женское... были перемешаны между собой".

Широко использует идею архетипов для объяснения произведений живописи и скульптуры Герберт Рид. Различные персонажи и детали картины Пикассо "Минотавромахия" выступают в трактовке Рида в качестве реализации архетипных образов: бородач, поднимающийся по лестнице, олицетворяет архетип мудреца, сам Минотавр - воплощение темных сил лабиринта бессознательного, жертвенный конь - символ подавленных сил либидо (влечений), наконец, дитя с факелом в поднятой руке - выражение высшего сознания.

Французский исследователь мифологии Леви-Стросс говорит о том, что каждый ребенок "с самого момента рождения имеет в форме набросков умственных структур всю совокупность средств, которыми искони располагает человечество для определения отношений в мире".

Другой французский исследователь мифологии - Дюран - подчеркивает, что было бы неправильным сводить символы к внешним явлениям; наоборот, по его мнению, объяснение архетипам и символам надо искать в особенностях человеческой психики. Получается, что нет ничего, по существу, нового в творчестве поэтов и писателей, которые в лучшем случае могут только варьировать полученные по наследству прообразы - архетипы.

Гипотеза архетипов, утверждая предопределенность продуктов фантазии, чисто умозрительна, она не основана ни на экспериментальных, ни на клинических данных. Отрицая возможность создания принципиально нового, крайняя идеалистическая концепция Юнга смыкается с крайними механистическими концепциями фантазии, которые в продуктах творчества видели только подражание или перестановку, рекомбинацию перцептивных образов.

В этом отношении представляет интерес высказывание скульптора Генри Мура, чьи произведения сторонники концепции архетипов широко использовали в качестве иллюстрации и подтверждения своих взглядов: "Хотя нелогическая, инстинктивная, подсознательная часть психики, несомненно, играет свою роль в работе скульптора, он также обладает сознательным умом, который не бездействует. Художник работает, целиком сосредоточившись, причем сознательный отдел его личности разрешает конфликты, организует воспоминания и предохраняет от попыток двигаться одновременно в двух направлениях".

Итак, учение Юнга почти полностью выхолащивает все конкретно-психологическое содержание бессознательного и превращает его в формальную схему, предопределяющую характер образов фантазии. Это вполне законченная мистическая концепция, которая по своей идеалистической сущности приближается к концепциям, усматривавшим в фантазии изначальную, ничем не объяснимую силу. Однако в отличие от последних, которые все же наделяли фантазию способностью творить новое, учение Юнга отводит ей чисто репродуктивную роль.

### НЕПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ФАНТАЗИИ

Для объяснения феномена создания нового в последнее время немало авторов используют концепции, заимствованные не только из смежных с психологией наук (например, физиологии), но и из довольно отдаленных от нее дисциплин, в частности математики, физики и кибернетики. Среди таких авторов мы видим прежде всего самих психологов, обращающихся как бы за помощью к различным наукам в надежде на то, что термины, понятия и законы этих наук окажутся более эффективными для объяснения психологических фактов, нежели специфические психологические теории. В то же время некоторые специалисты в области физиологии, математики и особенно кибернетики, окрыленные успехами в своей области, делают попытки достичь таких же результатов в психологии.

В материалах IV Всесоюзного съезда психологов (Тбилиси, 1971 г.) представлено несколько работ, в которых изучались отдельные физиологические механизмы мышления и творчества (отметим попутно, что в указанных материалах съезда термин "фантазия" почти не употребляется). В одних из них содержатся общие ссылки на роль динамической стереотипии (Г.А. Вязовский) и электрической активности мозга (А.Н. Соколов), а в других сопоставляются хорошо известные психологические явления с некоторыми физиологическими показателями (В.П. Зинченко, В.Ф. Венда и В.М. Гордон; Л.М. Веккер).

Попытка увязать творческую деятельность с функциональной билатеральной асимметрией сделана в интересном физиологическом исследовании Л.П. Павловой и К.С. Точилова.

Значимость указанных и других подобных исследований для физиологии центральной нервной системы, разумеется, не подлежит сомнению, однако едва ли они проливают свет на проблемы, поставленные психологией фантазии, ибо они не объясняют даже самых обыденных явлений, таких, как, скажем, роль инкубационной стадии, не говоря уже о главной проблеме - возникновении нового.

В последнее время появился ряд работ, авторы которых рисуют картину деятельности мозга по образу и подобию электронно-вычислительных устройств, хотя в действительности имеет место обратная зависимость: вычислительные машины представляют собой весьма отдаленную и пока что крайне одностороннюю имитацию человеческого мозга. Например, американский психолог Кюби указывает, что "подобно компьютеру мозг производит "биты" информации путем сканирования, упорядочения, выбора и отбрасывания, расположения в последовательности, путем рядополагания и разделения на основе хронологии, путем конденсации на основе сходства, различения и контраста, близости и отдаленности, наконец, суммирования и кодирования".

Подобный способ проникновения в тайны человеческого мозга предельно упрощает его изучение - для открытия нового механизма или новой закономерности центральной нервной системы достаточно любую психическую функцию или даже деятельность объявить мозговым механизмом.

В физиологических исследованиях умственной деятельности мы не находим ни одного принципиально нового психологического факта; напротив, эти исследования целиком и полностью опираются на ранее установленные психологические данные.

Необходимо подчеркнуть, что в настоящее время традиционный физиологический подход к проблемам творчества все более вытесняется математико-информационным подходом. Теория информации представляет собой достаточно разработанную относительно самостоятельную математическую дисциплину, которая использует такие основополагающие понятия, как энтропия, вероятность, случайная величина, шум (помехи), передача (трансмиссия) информации, информационные вход и выход и т.д.

Понятия теории информации, бесспорно, дают возможность точнее, проще и конкретнее сформулировать психологические проблемы, а также легче выявить логические противоречия в тех или иных постулатах. Благодаря терминам теории информации легче дифференцировать явления, которые трудно было бы разграничить при помощи традиционной терминологии, а благодаря критериям теории информации можно более объективно судить о новизне, содержащейся в том или ином высказывании.

На первых порах некоторые исследователи полагали, будто теория информации способна коренным образом решить проблемы психологии творчества. Это убеждение подкреплялось тем обстоятельством, что удалось составить кибернетические программы, способные выполнять сложные дедуктивные операции. Именно возможность создания на основе той или иной психологической концепции фантазии искусственных моделей, в какой-то степени и в каком-то отношении имитирующих умственную деятельность человека, позволяет судить, по нашему мнению, насколько "работает" данная концепция, насколько она адекватна.

Рассмотрение конкретных психологических работ по изучению умственной деятельности, в которых результаты исследований трактуются в терминах теории информации, показывает, что эти результаты во многих случаях не отличаются новизной, а некоторые из них могли быть легко сформулированы априорно. Так, Берлайн в своей книге "Направленное мышление" широко использует понятийный аппарат теории информации, однако в ней нет принципиально новой концепции творчества. Столь же малопродуктивной оказалась попытка Видаль отождествить понятие информации с понятием структуры.

Уже отмечалось, что теория информации имеет особое значение для моделирования психических процессов. Эта проблема разносторонне освещена в книге американского психолога Уолтера Рейтмана "Познание и мышление". Рейтман хорошо отдает себе отчет в трудностях моделирования. Он пишет: "Различия между людьми и машинами могут оказаться настолько существенными, что такие модели будут неспособными дать что-либо сверх того, что нам уже известно". Правда, Рейтман оговаривается, что "недостатки моделей информационных процессов, несмотря на их серьезность, могут оказаться временными; достоинства же их и вклад в науку о поведении носят постоянный характер". Вместе с тем он подчеркивает, что его модель "Аргус" способна решать некоторые задачи на аналогию только потому, что "предварительно был использован разум человека для кодирования информации в особой форме специально для данной задачи". Следовательно, успешное моделирование предполагает выяснение реальных процессов, происходящих в психике человека, и перевод их на специальный язык (кодирование информации). Только при условии раскрытия подлинных психологических закономерностей фантазии станет возможным создание моделей, способных выполнять более сложные интеллектуальные функции.

В другом месте нами было указано, что "построение математической модели той или иной гипотезы позволяет придать ей строгое количественное выражение и, следовательно, решить с максимальной степенью точности, насколько гипотеза адекватно отражает реальность". В литературе высказывалась правильная мысль о том, что "даже неудачные попытки создать модели тех или иных психических процессов проливают свет на состояние наших знаний об объекте моделирования", вследствие чего "сама деятельность по моделированию может служить одним из способов проверки того, насколько состоятельны некоторые психологические понятия, гипотезы, теории".

Придавая столь большое значение моделированию, не следует, однако, преувеличивать его роль в создании оригинальных концепций. Моделирование является удобным способом выражения результатов исследования и их проверки, но плодотворное моделирование, скажем, объектов живой природы должно базироваться на результатах их исследования специфическими средствами данной естественной науки (физиологии, психологии и т.д.).

Выдающийся советский физиолог Н.А. Бернштейн в свое время обратил внимание на серьезную методологическую опасность, которую таит в себе моделирование, - возможность упущения существенных промежуточных звеньев между "входом" и "выходом" информации. Модель, как правило, дает представление только об отдельных сторонах реальности. Известно, что физиологи и психологи сравнивали мозг с телефонной станцией, электростанцией, библиотекой, театром, музеем, архивом, судом, парламентом и т.д. Каждое из этих сравнений раскрывает ту или иную сторону деятельности мозга, но игнорирует другие стороны. Вот почему модель является ценным, но в то же время ограниченным средством познания. Как заметил Маклеод, "мы способны настолько увлечься нашими моделями, что можем либо (1) исключить из рассмотрения любое явление, которое не укладывается в модель, либо (2) позволить нашему исследованию выродиться в простые словесные упражнения. в которых скучно доказывается, что то или иное явление может быть "охвачено" модельным жаргоном".

Советский психолог М.С. Роговин, говоря об использовании понятий теории информации для раскрытия закономерностей умственной деятельности, подчеркивал, что увлечение кибернетическими моделями приводит к некритическому заимствованию слишком формализованных схем, несопоставимых с реальными фактами. "В отношении кибернетических схем допускается та же ошибка, которая до недавнего времени допускалась в отношении схем физиологических. Мы полагаем, что причиной такого рода ошибок является... непонимание ее (психологии) специфики".

Теоретические и практические усилия по моделированию процессов умственной деятельности выдвинули на передний план две взаимосвязанные проблемы: проблему вариантов и проблему алгоритмов. Обе эти проблемы в какой-то мере ставились и решались и прежними исследователями фантазии. Так, исследователь русского фольклора В.Я. Пропп пришел к выводу, что для создания модели сюжетов ста русских сказок, собранных А.Н. Афанасьевым, достаточно 31 действующего элемента-функции.

В книге "Двести тысяч драматических ситуаций" французский исследователь Сурио приводит взгляды различных авторов на количество сюжетных вариантов, возможных в драматургии: итальянский драматург Гоцци, изобретатель феерической комедии, предположил, что существуют всего тридцать шесть драматических ситуаций; такого же мнения придерживался Гете. Сам Сурио, однако, называет другое возможное количество этих ситуаций - 210141. Такое большое число вариантов, по мнению Сурио, обеспечивается сочетанием не более шести-семи простых, но могущественных и существенных исходных факторов (направляющая тематическая сила, противодействие этой силе, представитель желаемого блага, обретающий это благо, посредник - распределитель блага и, наконец, выручающая сила) и пятью принципами комбинирования этих факторов.

При такой трактовке литературного творчества может показаться, будто вполне достаточно овладеть некоторыми формулами и алгоритмами соединения элементов в различные варианты, чтобы стать автором пьес и романов. По этому поводу весьма остроумно высказались Слоссон и Дауни: "Причина, по которой в настоящее время наблюдается перепроизводство художественной литературы, считавшейся ранее редкостью, состоит в том, что писатели обнаружили формулу. Причина же, по которой читатели с внезапным отвращением отворачиваются от литературы, преподносимой им в избытке, состоит в том, что и они тоже обнаружили формулу".

Таким образом, алгоритмизация, играющая положительную роль в создании устройств, которые выполняют некоторые сложные интеллектуальные операции, производит в области подлинного творчества эффект, резко противоположный ожидаемому. Характерно, что разработчики более гибких алгоритмов, совершенствующихся в ходе поиска, - так называемых эвристик (в узком смысле слова) осознали некоторые отрицательные результаты их применения.

Ньюэлл, Шоу и Саймон приводят следующий пример: представим себе шахматную эвристику, которая бы мгновенно изымала из рассмотрения любой ход, открывающий возможность нападения на ферзя; такая эвристика была бы прекрасным правилом для новичка, но нередко являлась бы причиной просмотра выигрыша путем жертвы ферзя. И авторы делают вывод о том, что применение готовых формул (эвристик) просто приводит к элиминации отдельных путей, а иногда и всех путей решения задачи.

Следует также отметить, что при помощи полного перебора (сканирования) и эвристического выбора удается найти только то, что уже виртуально как-то представлено в устройстве или в центральной нервной системе. Но эти способы оказываются совершенно неподходящими для обнаружения принципиально нового, заранее незаложенного в данной "площадке поиска". Это означает, что для подлинного творчества, кроме перебора и выбора, требуется еще и переход от одной обследуемой "площадки" к другой, коренное изменение точки зрения и т.д. Хотя рассматриваемые концепции и не решают этих вопросов, они прямо подводят к ним, и в этом их положительное значение.

В значительной мере расширяет горизонты психологии идея обратной связи. Благодаря обратной связи организм, а также устройства, моделирующие (имитирующие) умственную деятельность, имеют возможность в случае допущенной ошибки перестроить свои действия, например изменить направление поиска. Понятно, что принцип обратной связи играет существенную роль и в творчестве, которое также складывается из определенного количества циклов, причем каждый последующий предполагает оценку успешности предшествующего.

Однако использование в психологии идеи обратной связи ставит новые проблемы, одна из которых сводится к следующему: как часто должна осуществляться обратная связь, должна ли она быть непрерывной? По-видимому, бесперебойное осуществление коррекций любой деятельности и постоянные перестройки могут нарушить устойчивость действующей системы. Поэтому возникает вопрос о стабилизации системы и тем самым об ограничении механизма обратной связи. Важность этой проблемы обосновал творец кибернетики Норберт Винер, отметивший, что "обратная связь в устройствах управления должна быть ограниченной, коль скоро мы хотим стабилизирующего эффекта. В противном случае, при наличии чрезмерной обратной связи, устройство приходит в самопроизвольные колебания, которые становятся все сильнее и сильнее и в конце концов либо разрушают устройство, либо по меньшей мере делают его практически неуправляемым".

Моделирование творческой деятельности способствует, таким образом, выяснению ее специфических, именно человеческих характеристик. В самом деле, создание механических моделей, а в еще большей степени - невозможность моделирования некоторых особенностей фантазии резко подчеркивают различия между человеком и кибернетическим устройством.

Создатели программы "Логик-Теоретик" Ньюэлл, Шоу и Саймон сами подчеркивают, что их устройство "не ставит своих собственных задач (проблем) - оно должно их получить". Уэлч видит главное различие между решающим устройством и человеком в том, что только человек способен судить о ценности полученных результатов и его последствий. Берлайн, подробно описав способы введения программы в вычислительное устройство, отмечает, что должны быть приняты меры, обеспечивающие жесткую последовательность выполнения задания. Другими словами, человек может свободнее по сравнению с машиной распоряжаться и информацией и алгоритмами, которыми он обладает. Психолог Рагг подчеркивает, что машина, во-первых, "может отвечать на вопрос, но не может его задать"; во-вторых, "может мыслить логически, но не творчески". Арнгейм отмечает, что машина опишет фигуру, составленную из совмещенных квадрата и треугольника, либо как две фигуры, либо как набор из десяти прямых линий. Однако машина неспособна отдать "предпочтение какому-либо одному из этих толкований, если такое предпочтение ей не навязано оператором".

Итак, различия между умственной деятельностью человека и операциями, совершаемыми имитирующим устройством, показывают, что к существенным чертам фантазии следует причислить **активность**, выражающуюся в постановке собственных задач, вопросов, **оценочное отношение**, выражающееся в предпочтении определенных способов выполнения деятельности, и **непредопределенность**, выражающуюся в возможности отступать от заданной последовательности, видоизменять форму и характер полученной информации, менять оценку и само задание. Следовательно, адекватная теория фантазии должна органически включать в себя указанные принципы.

### ИТОГИ

Изложенный в главе материал свидетельствует о том, что представители почти всех сколько-нибудь значительных психологических направлений сделали попытку решить основную проблему фантазии - ответить на вопрос о причине возникновения нового.

Развитие теоретических представлений шло одновременно с накоплением фактических данных, хотя нельзя говорить об абсолютном параллелизме обоих процессов: с одной стороны, некоторые концепции строились на данных интуиции, а с другой стороны, многие экспериментальные результаты не учитывались в тех или иных теоретических построениях. Выработка научного подхода к проблематике фантазии связана прежде всего с преодолением двух противоположных взглядов на сущность фантазии: крайнего идеалистического взгляда, согласно которому фантазия представляет собой изначальную спонтанную творческую силу, и крайнего механистического взгляда, рассматривающего возникновение нового как следствие чистой случайности или рекомбинации.

Сопоставление фактов с их теоретическими трактовками дает основание утверждать, что ни одна из выдвинутых гипотез не в состоянии объяснить всю проблематику фантазии. Вследствие этого отдельные психологи прилагали усилия к тому, чтобы эклектически соединить различные концепции; так, гештальтистская идея инсайта дополнялась бихевиористской идеей манипуляции, а гештальтпсихолог Арнгейм иногда прибегал к концепции аналогии. Делались также попытки увязать гештальтпсихологию с психоанализом Фрейда и учением Юнга об архетипах (Эренцвейг). Однако чисто внешнее объединение разнородных концепций не устраняет и не может устранить отмеченных теоретических трудностей.

В процессе изучения фантазии обозначилась тенденция вычленить ее собственно психологическую проблематику и дифференцировать содержание психологических описательных и объяснительных понятий, с одной стороны, и близких к ним логических понятий - с другой. В этом отношении особенно характерна эволюция понятия "абстрагирование", которое уже в настоящее время не может рассматриваться как результат строго логической операции обобщения однородных явлений.

В ходе изучения стадий творческой деятельности, наряду с логизированными и внешне организационными схемами творчества, была предложена схема, в которой важное место отводится такому психологическому факту, как инкубация. Не случайно этот факт психологи стремились увязать с той или иной теорией, хорошо сознавая, что это повысило бы ее эвристическую значимость.

Весьма показательно проникновение идеи оценочности в теории фантазии. Если в различных стадийных схемах творчества стадия оценки находится неизменно где-то в конце творческого процесса, то в гипотезах, объясняющих фантазию аналогией, оценочная деятельность переносится на более ранние этапы; мы видели, что применение аналогии предполагает изменение оценки большей или меньшей части используемой информации. Значение оценочного подхода к умственной деятельности выявилось также при сравнении того, как решают задачи человек и моделирующее устройство.

Выделение специфических психологических аспектов фантазии, таким образом, позволяет точнее сформулировать требования, предъявляемые к теории фантазии.

Отличительной особенностью ранних теорий фантазии было стремление вывести все черты продуктов фантазии из непосредственных образов восприятий, а также из данных, сохраняемых памятью. Иначе говоря, фантазия превращалась в репродуктивный процесс. Психологами использовались идеи рекомбинации, проб и ошибок и даже феномен синэстезии, но наиболее "утонченной" концепцией в этом отношении следует считать гипотезу аналогии, в которой результаты фантазии соотносятся с внешней реальностью не прямо, а опосредствованно.

Ценным в указанных гипотезах является признание органической связи любых продуктов фантазии с реальной действительностью; вместе с тем ограниченность этих гипотез и их неспособность объяснить большое количество фактов вызвали к жизни теоретические взгляды, в которых ведущая роль отводится внутренним психологическим закономерностям.

Интерес к внутренним движущим силам наметился уже в исследованиях вюрцбуржцев и привел их вплотную к проблемам мотивов и бессознательного. Расширение рамок психического путем включения в него бессознательной сферы позволило выявить новый существенный источник фантазии.

Введение проблематики фантазии в более обширный психологический контекст дает возможность преодолеть восходящее к рационализму противопоставление фантазии логическому мышлению и ориентирует исследователей на выявление единых закономерностей умственной деятельности. Серьезную попытку в этом отношении сделала гештальтпсихология, выдвинувшая идею целостной саморегулирующейся системы, однако для доказательства принципа саморегуляции пришлось отодвинуть на задний план ряд экспериментальных фактов, противоречащих данной теории (так же, как принять аналогию в качестве объяснительного принципа возможно лишь при условии игнорирования научных открытий, смысл и содержание которых противоречит образам и идеям, подсказываемым аналогией). Поэтому адекватная теория фантазии должна учитывать не только явления прямого и косвенного подражания (имитации) внешним и внутренним образцам, не только факты упорядочения, улучшения или усовершенствования полученных извне данных, но и явления противоположного характера: отклонения продуктов фантазии от внешних и внутренних образцов, нарушения прямолинейного процесса усовершенствования продукта фантазии и т.д. Короче говоря, в самой теории должна быть заложена идея возможности появления ошибочных решений и таких вариантов, которые не могут быть сведены к полученным знаниям, выработанным навыкам и усвоенным алгоритмам.

Таким образом, создание адекватной теории фантазии зависит от выбора основополагающих фактов и от рациональной организации экспериментальных исследований, т.е. от решения ряда методологических проблем.

*Розет И.М. Психология фантазии. - Мн., 1991, с.25-75.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor26.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor28.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### В.С. РОТЕНБЕРГ

### ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА

### ТВОРЧЕСТВО КАК ПОИСК

Вопрос о природе побуждения к творчеству относится к числу самых главных. Согласно психоаналитическим представлениям, основанным на ложных методологических предпосылках, в фундаменте творчества лежит механизм сублимации. Неудовлетворенные потребности, прежде всего либидинозные, которые не могут быть реализованы из-за моральных запретов, находят социально приемлемый выход в творчестве. Отсюда следует логический вывод, что чем тяжелее внутренний конфликт художника, чем в большей степени ущемлены его потребности, особенно потребность в любви, тем продуктивнее его творческая активность.

В пользу этой точки зрения обычно приводится большое количество фактов, свидетельствующих о расцвете творческих сил у великих людей в наиболее тяжелые их жизненные периоды, после жестоких психических травм и необратимых потерь. Творчество как единственный способ преодоления трагедий неразделенной любви - вот один из самых сильных аргументов, и лучшие образцы мировой поэзии могут служить здесь примером, от сонета Петрарки до лирики наших современников. Обсуждению и критике этой концепции посвящена большая литература, и мы не будем останавливаться на этом подробно. Заметим лишь, что сторонники этой концепции обычно закрывают глаза на большое число примеров прямо противоположных, когда длительные фрустрации и тяжелые переживания убивают творческую активность. Кроме того, не так уж мало великих произведений искусства было создано совершенно счастливыми людьми, и если ранее мы говорили о сонетах Петрарки, то сейчас можем обратиться к значительно более древним поэтическим произведениям. По-видимому, между фрустрацией и творчеством зависимость неоднозначная. Недавно это получило даже статистическое подтверждение в специальном исследовании: проанализированы события жизни и характер творчества великих композиторов и был сделан вывод, что на творческую продуктивность не влияют жизненные стрессы, во всяком случае такие влияния нельзя считать законом, и не сублимация определяет творческий потенциал. Факты убеждают, что своими высокими достижениями и духовным прогрессом человечество обязано не темным подавленным влечениям и не бесперспективным неразрешимым внутренним конфликтам.

В последние годы даже в психоаналитической литературе все более настойчиво звучат утверждения, что творческая активность отражает первичный, свободный от конфликтов потенциал личности, что это не механизм компенсации невротических расстройств, а самостоятельная внутренняя потребность. Но при этом остается открытым вопрос, имеет ли эта потребность биологическую основу и если имеет, то какую именно.

Мы полагаем, что творчество - это разновидность поисковой активности, под которой нами понимается активность, направленная на изменения ситуации или на изменение самого субъекта, его отношения к ситуации, при отсутствии определенного прогноза желательных результатов такой активности (т.е. при прагматической неопределенности в понимании П.В. Симонова). О мозговых механизмах поисковой активности известно пока не очень много. По-видимому, важную роль в этом поведении играет гиппокамп, который обеспечивает учет статистически маловероятных возможностей, без чего поисковая активность, особенно в сфере творчества, не была бы эффективной.

Наши исследования, проведенные на человеке и животных, показали, что поисковая активность значительно повышает устойчивость организма к воздействию самых разнообразных вредных факторов. Этот эффект почти не зависит от характера эмоций, сопровождающих поисковое поведение: резистентность к заболеваниям возрастает и при положительных, и при отрицательных эмоциях. Противоположное состояние - отказ от поисковой активности в ситуации, которая не удовлетворяет субъекта, - значительно снижает резистентность индивида и может даже закончиться его гибелью. Особенно важно, что снижение поисковой активности делает субъекта более уязвимым к вредным воздействиям даже в такой ситуации, которая, на первый взгляд, вполне его удовлетворяет. Это значит, что с биологической точки зрения наличие или отсутствие поисковой активности более существенно, чем эмоциональная оценка ситуации.

Мы предположили, что такое большое значение поисковой активности для выживания определяется ее основной биологической функцией. Эта активность представляет собой как бы движущую силу саморазвития каждого индивида, и прогресс популяции в целом в большой степени зависит от ее выраженности у отдельных членов популяции. Поэтому, в согласии с представлениями П.В. Симонова, биологически целесообразно выживание путем естественного отбора именно тех особей, которые не склонны реагировать на трудные ситуации отказом от поиска. Потребность в поиске является двигателем прогресса благодаря своей принципиальной ненасыщаемости - ведь это потребность в самом процессе постоянного изменения.

Наблюдения за поведением человека и животных позволяют привести аргументы в пользу существования самостоятельной потребности в поисковой активности. У животных она особенно четко выявляется в ситуациях, когда первичные потребности заведомо удовлетворены. Однако этот феномен удается обнаружить только в условиях эксперимента.

Только у человека, в связи с условиями его существования, позволяющими на более или менее длительный срок гарантированно удовлетворять первичные потребности, поисковая активность проявляется в своем "чистом" виде. Так, она может принять форму так называемой надситуативной активности, когда субъект сам ставит перед собой более сложные, чем от него требуют, задачи, отнюдь не будучи уверенным в их выполнимости. Вероятно, такой же механизм лежит в основе прагматически неоправданного риска. "Упоение в бою" может быть иногда результатом удовлетворения высокой потребности в поиске.

Творчество, с нашей точки зрения, одна из наиболее естественных форм реализации потребности в поиске. Разумеется, мы учитываем существование наряду с ней других мотивов творчества - потребности в самоутверждении, признании со стороны других членов общества и т.п. Однако мы хотели бы предостеречь от приписывания такого рода мотивам побуждающей силы именно в отношении творчества крупных художников. Для людей с низким творческим потенциалом так называемые "свободные профессии" - это чересчур тяжелый хлеб, и они обычно предпочитают другой путь социальной деятельности. Для людей же творчески одаренных сам поиск нового, в силу психофизиологических закономерностей, о которых будет сказано далее, приносит гораздо большее удовлетворение, чем достигнутый результат и тем более - его материальные плоды. История науки и искусства полна примеров, когда талантливые люди отказывались от быстрого преуспевания, сопряженного с профанацией творчества. В то же время не так уж часто встречаются люди творчески одаренные, которые успокоились на достигнутом. По данным Р. Раскина, творческая потенция и самовлюбленность коррелируют гораздо слабее, чем можно было бы ожидать. Да и сама эта невысокая корреляция скорее может быть за счет любви "творчества в себе". С представлениями о ведущей роли стремления к признанию плохо согласуется и опыт ряда выдающихся ученых: по достижении бесспорных и признанных успехов в своей области они внезапно круто меняют сферу исследовательской деятельности, обращаясь часто к заведомо непосильным задачам и рискуя столкнуться с поражением. Но с позиции теории поисковой активности этот опыт вполне понятен.

Творчество, созидание ради созидания, является оптимальной формой поисковой активности еще по одной причине. В случае, если поиск (любой, кроме творческого) безуспешен, его отрицательные результаты приобретают такую большую эмоциональную значимость, что даже перекрывают стремление к достижению цели. Таков один из основных механизмов развития состояния отказа от поиска. В лучшем случае, поисковая активность переключается в другом направлении. Но в процессе творчества, когда единственной целью и главной радостью является постижение или созидание, никакие неудачи не являются настолько психотравмирующими, чтобы заставить прекратить поиск, ибо отрицательный результат - это тоже результат, и он означает только, что необходимо расширить зону поиска. Но если в это время в центре внимания оказываются собственные переживания, если неудачи воспринимаются не с точки зрения их значения для дальнейшей деятельности, а только как угроза престижу, тогда они становятся психотравмирующими и могут вести к внутреннему конфликту и активизации недостаточно изжитых комплексов.

К тому же состояние отказа имеет тенденцию к иррадиации, к распространению с одной сферы деятельности на другую. Это особенно характерно для специфического отказа от поиска путей решения мотивационного конфликта, который лежит в основе невроза. Известно, что невроз отрицательно сказывается на творческой продуктивности. С нашей точки зрения, в этом проявляется иррадиация отказа от поиска.

Теперь с позиции всего вышеизложенного вновь вернемся к представлениям о творчестве как о сублимации нереализованных (фрустрированных) потребностей. Если субъект вынужден отказаться от удовлетворения некоторых потребностей, если за счет этого зона поисковой активности поневоле оказывается суженной, то компенсаторно может усилиться поиск в творчестве. Но в принципе не менее вероятна и другая возможность - вынужденный отказ от поиска способов удовлетворения важных потребностей может оказаться столь травмирующим, что поведение по типу отказа распространится и на другие виды активности, в том числе на творчество. С другой стороны, ориентация на творчество может быть воспитана с самых ранних лет и тогда совсем не обязательно сужение поля жизненной поисковой активности для того, чтобы субъект из всех форм самореализации выбрал именно творчество. Вот почему нет и не может быть однозначной связи между фрустрацией и творческой активностью, и концепция сублимации не дает объяснения всем имеющимся фактам и не может считаться универсальной.

### РОЛЬ МЕЖПОЛУШАРНОЙ АСИММЕТРИИ

Одним из наиболее перспективных направлений в исследовании психофизиологии творчества является изучение роли межполушарной асимметрии. Как уже твердо установлено, с функциями левого и правого полушария у человека связаны два типа мышления - абстрактно-логическое и пространственно-образное. Эти типы мышления имеют ряд синонимов: **вербальное** и **невербальное** (поскольку абстрактно-логическое мышление в отличие от образного базируется на способности к продуцированию речи); **аналитическое** и **синтетическое** (поскольку с помощью логического мышления осуществляется анализ предметов и явлений, тогда как образное мышление обеспечивает цельность восприятия); **дискретное** и **симультанное** (поскольку с помощью логического мышления осуществляется ряд последовательных операций, тогда как образное мышление обладает способностью к одномоментному восприятию и оценке объекта).

Мы не будем подробно останавливаться на многочисленных данных, подтверждающих наличие функциональной асимметрии мозга. Эти данные неоднократно приводились как в специальной, так и в научно-популярной литературе. Они особенно демонстративны при исследовании лиц с расщепленным мозгом, т.е. рассеченными межполушарными связями. Мы остановимся только на тех аспектах этой проблемы, которые имеют непосредственное отношение к психологии творчества.

Из трех вышеперечисленных характеристик пространственно-образного мышления наиболее существенны две последних - его способность к цельному и одномоментному отражению предметов и явлений реального мира. Преобладающие в литературе представления, согласно которым основные отличия между двумя типами мышления сводятся к тому, что логическое мышление оперирует словесным материалом, а образное - образами, по-видимому, являются результатом недоразумения. У лиц с рассеченным мозгом правое полушарие оказывается способным к пониманию слов и простых вербальных конструкций, в то же время левое полушарие также вполне способно к опознанию образов. Основное различие между двумя типами мышления, на наш взгляд, определяется характером организации контекстуальной связи между словами и образами. Левополушарное мышление так организует любой используемый материал (неважно - вербальный или невербальный), что создается однозначный контекст, более или менее одинаково понимаемый различными людьми. Без создания такого однозначного контекста было бы невозможно социальное взаимодействие. Слово само по себе, вырванное из контекста, отнюдь не является определенным по значению, напротив, оно в большинстве случаев многозначно, что находит, в частности, отражение в словарях. Слово "коса" может обозначать и сельскохозяйственное орудие, и женскую прическу, и участок суши, вдающийся в море, и может, наконец, иметь метафорический смысл (например, "коса смерти"). Только контекст, т.е. взаимосвязь данного слова с другими в предложении определяет конкретный и однозначный смысл слова. Задача такой контекстуальной организации - выбрать и зафиксировать из всего возможного потенциального богатства значений и смысловых оттенков слова только одно и установить линейную связь между такими одинарными значениями отдельных слов.

Однако одновременно с бесспорным выигрышем для социального общения развитие вербального мышления до степени доминирующего (каковым оно стало в условиях нашей цивилизации) неизбежно сопровождается определенным проигрышем в связи с его ограниченностью. Эта ограниченность вытекает из самой его природы: для организации такого контекста вербальное мышление должно обеспечить дискретное, упорядоченное отражение реальной действительности. Между тем объективная действительность не может быть целиком, исчерпывающе описана в рамках вербального мышления. Количество потенциальных связей между предметами и явлениями по существу неограниченно велико.

Это положение требует специального пояснения. Взятый изолированно от других (насколько это возможно), сам образ предмета в отличие от слова представляется определенным, конкретным и однозначным, "равным самому себе". Но в то же время любой образ, как элемент реального мира, многогранен и неисчерпаем. Никакой анализ не может обеспечить полной характеристики образа, ибо сколь угодно подробное расчленение образа на его составные элементы не в состоянии дать всеобъемлющего и адекватного представления об образе.

Основной отличительной особенностью пространственно-образного, правополушарного мышления является как раз одномоментное установление многочисленных связей между предметами и явлениями. Отдельные свойства образов, их "грани", могут вступать во взаимодействие друг с другом сразу в нескольких "смысловых плоскостях", что и определяет многозначность образа в соответствующем контексте. Эта многозначность очень затрудняет не только выражение таких отношений в логически упорядоченной форме, но может даже препятствовать их осознанию. Но вместо этого образное мышление обеспечивает организующему началу непосредственность восприятия реальности, принятие ее такой, какой она является сама по себе.

Таким образом, оба типа мышления отличаются друг от друга вовсе не качеством материала, которым они оперируют - они противоположны друг другу по принципу **организации связей** между элементами этого материала. Задачей логико-вербального мышления является вычленение из всех реально существующих (или потенциально возможных) взаимодействий какого-то одного, наиболее существенного. Таким образом, формируется внутренне непротиворечивая модель мира, которую можно анализировать и достаточно точно и однозначно выразить в словах или других условных знаках, что создает большое удобство для общения. При этом за рамками этой модели остается все, что в нее не вписывается, что не может быть логически организовано и представлено в дискретном виде. Напротив, задачей пространственно-образного мышления является отражение всех существующих взаимосвязей, т.е. всего богатства реального мира, но это богатство плохо поддается жесткому структурированию, так что его трудно без существенных потерь передать с помощью обычного языка. Здесь оказывается незаменим язык искусства.

Можно сказать, что в основе любого творчества (и художественного, и научного) лежат взаимодополняющие отношения между двумя типами мышления. Действительно, для творческого акта необходимо видеть действительность во всей ее сложности и многогранности, воспринимать ее такой, какая она есть, что и достигается благодаря возможностям пространственно-образного мышления. Однако это только первый этап творческого процесса, этап инсайта. Для того чтобы результаты деятельности пространственно-образного мышления превратить из "вещи в себе" в вещь для нас, их необходимо проанализировать, критически оценить и организовать в некоторую систему. Этот этап уже невозможен без участия логико-вербального мышления. Оно обеспечивает направление творческой активности и ограничивает ее потенциальную хаотичность (т.е. уменьшает энтропию).

В этой связи необходимо подчеркнуть отличие наших представлений от концепции "воронки". Согласно этой концепции, искусство помогает преодолеть диссоциацию между практически неограниченным количеством поступающих в мозг сигналов и ограниченной возможностью их словесного выражения. В действительности дело не в том, что мы способны воспринять неизмеримо большее количество сигналов внешнего мира, чем найти для них адекватные формы словесного выражения. Даже если бы мы располагали запасом слов, сопоставимым с числом воспринимаемых сигналов, мы были бы так же далеки от полного соответствия между картиной мира и ее словесным выражением. Это несоответствие определяется совсем не количеством падающих на нас раздражителей, а их взаимосвязью, тем, что мы называем принципами организации контекстуальной связи. Каким бы обширным словарным запасом мы ни располагали, наша речь, подчиненная законам логического мышления, будет отражать только отдельные связи между воспринимаемыми предметами и явлениями.

Видимая ограниченность речевых возможностей в действительности является основным принципиальным достоинством логического мышления и вербального общения, обеспечивающим однозначное взаимопонимание. Это отнюдь не случайность, требующая преодоления. Так, создание художественных образов посредством тропов представляет собой по существу новую организацию вербального материала с помощью принципиально иных, не логико-дискретных, контекстуальных связей. Тропы в поэтике создают тот же эффект при восприятии, что и двойные изображения, когда в одном и том же рисунке можно, в зависимости от исходной установки, увидеть и пейзаж, и изображение человеческого лица. В психологии известен рисунок-загадка Кьюби, получивший название "Жена или теща?" На этом рисунке половина зрителей видит изображение молодой женщины, сделанное в профиль, а остальные - лицо старой ведьмы в анфас. Но в рисунках такого типа эти различные восприятия всегда последовательны (мы видим сначала одно, а потом другое изображение), тогда как в художественных сравнениях определяющим является симультанность. Когда мы читаем у А. Вознесенского: "По лицу проносятся очи как буксующий мотоцикл", мы видим одновременно и взгляд, и мотоцикл. Именно благодаря симультанности восприятия между двумя образами, бессознательно для читателя. устанавливается множество связей, обогащающих каждый из образов, расширяющих его за пределы привычного. Симультанность восприятия оказывается решающей именно потому, что число связей между отдельными гранями образов ничем не ограничено. Если бы между ними была возможна только какая-то одна связь, как это имеет место между словами в обычном сообщении, то стимультанность восприятия практически ничего не прибавила бы к каждому из образов и художественный эффект сравнения был бы равен нулю. Именно так и происходит, когда используются банальные стандартные сравнения ("уста как розы", "глаза как звезды" и т.д.). От частого взаимодействия в одном и том же контексте между образами устанавливается как бы однозначная линейная связь. При неоднократном употреблении таких банальных сравнений в одном и том же смысловом контексте в каждом образе вычленяется какое-то одно решающее качество. Например, подразумевается, что губы свежи как розы или благоуханны как розы, а глаза ярки как звезды. Все остальное потенциальное богатство образа оказывается заслоненным этим привычным (и однозначным) восприятием. Экспериментально показано, что слишком частое употребление слов, особенно в простых текстах, облегчает нахождение стандартных связей между словами, но лишает их образности. "Ожидаемость" для читателя такого клише приводит к тому, что обозначения утрачивают свойство образов и воспринимаются только как условные понятия. Тем самым создается логико-вербальный контекст. Поэзия дает большое количество доказательств, что дело не в особенностях самих используемых слов, не в их "затертости" - достаточно немного изменить общий контекст, и то же самое сравнение, воспринимавшееся ранее как шаблон, вновь оживает, образ становится полнокровным, возвращается способность к установлению многочисленных связей по законам образного мышления. Умение поэтов вернуть привычным, "затертым" словам их первоначальное богатство определяется способностью ввести их в новый, непривычный контекст.

С другой стороны, чересчур неожиданные, нарочито оригинальные сравнения, сопоставления далеких друг от друга предметов или явлений могут оказаться неэффективными для создания художественного образа. В этом случае каждый из сопоставляемых предметов все равно воспринимается независимо друг от друга, отсутствует эффект их взаимного обогащения и как бы слияния в нашем представлении, нет чувственного переживания их единства. Читатель может быть поражен воображением автора, рискующего соединять несоединимое, но это удивление - скорее логическая, чем непосредственно эстетическая оценка.

В настоящее время имеются прямые доказательства решающего значения для творчества правополушарного мышления, создающего специфический пространственно-образный контекст. Показано, что при органическом поражении левого полушария мозга у художников и музыкантов практически не страдают их артистические способности, а иногда даже повышается уровень эстетической выразительности творчества.

После тотального удаления менингеомы правого полушария поэт потерял способность к поэтическому творчеству, несмотря на полное выздоровление без каких-либо дефектов в сфере обыденного мышления и речи. Математик с опухолью в правой теменно-затылочной области утратил способность к оригинальным решениям задач при полной сохранности логического мышления. За последние годы выявлена и разница в распределении нейронов и межнейрональных связей между левой и правой височной долей, что согласуется с описанными различиями функций.

Наконец, наиболее распространенные тесты на выявление способностей к творческому мышлению по существу также подтверждают значение для творчества особым образом организованных контекстуальных связей. Испытуемых просят предложить как можно больше способов использования каких-нибудь обычных предметов обихода. За каждым из таких предметов традиционно укрепилось только одно назначение (например, утюг используется для того, чтобы гладить белье, и в обычных условиях никто не станет забивать им гвозди, хотя в принципе он для этого вполне подходит). Предложение использовать привычный предмет любыми, самыми фантастическими способами в действительности направлено на проверку того, насколько прочны в сознании субъекта однозначные линейные связи между предметами и в какой степени они могут уступить место связям многозначным, основанным на учете максимального количества свойств каждого из предметов. Подчеркнем, что для выполнения этих заданий необходимо не просто учитывать разнообразие свойств данного предмета (его многогранность), но и уметь приводить их во взаимосвязь со свойствами других предметов, т.е. создать образный контекст. Другие методы оценки творческих способностей выявляют готовность к одномоментному постижению двух или более противоположных идей или сторон явления.

Применяя понятия, введенные теорией информации, можно сказать, что контекст, характерный для логической организации информации, обусловливает уменьшение энтропии, а контекст, в рамках которого осуществляется образное постижение, способствует значительному увеличению энтропии, т.е. гораздо меньшей упорядоченности связей. Это соображение будет играть существенную роль при дальнейшем рассмотрении особенностей физиологической активности мозга в процессе решения творческих задач.

Пока нам известно немного таких исследований, но их результаты заслуживают пристального внимания. Так, проводилась регистрация биоэлектрической активности мозга (электроэнцефалограммы) у испытуемых с высоким и низким творческим потенциалом (оцениваемым по результатам выполнения вышеуказанных тестов) в состоянии покоя и в процессе решения творческих задач и задач, требующих формально-логических операций. Сопоставлялась представленность основного ритма покоя (альфа-ритма) во всех трех состояниях. Между выраженностью альфа-ритма и степенью церебральной активации имеется обратная зависимость: чем выше активность восходящей активирующей ретикулярной формации, тем меньше альфа-ритма на электроэнцефалограмме. Автор обнаружил, что в состоянии покоя у высокотворческих людей альфа-ритм занимает меньшее время на ЭЭГ (электроэнцефалограмма более десинхронизирована), чем у лиц с низкими или средними творческими способностями. Это значит, что в состоянии относительного покоя мозг творческих людей более активирован. По-видимому, это можно объяснить тем, что творческие люди характеризуются большей сенсорной открытостью, большей чувствительностью ко всем, даже минимальным раздражителям, поступающим извне (без такой повышенной чувствительности было бы невозможно творчество, основанное на способности к восприятию тех сигналов, которые не воспринимаются другими людьми). Отчасти в связи с этой повышенной чувствительностью творческие люди живут более интенсивной духовной жизнью и у них легче возникают внутренние конфликты, что и может отражаться в более высокой церебральной активации в тех ситуациях, когда другие субъекты быстро оказываются на грани дремоты.

Значительно более интересным оказалось то, что в процессе решения задач творческого характера у творческих личностей альфа-ритм на энцефалограмме даже возрос, по сравнению с фоном, тогда как при решении задач на логическое мышление он снизился почти до такого же уровня, до которого он снижался у лиц с низким и средним уровнем творческих способностей при решении любого типа задач. Это значит, что лицам с высокими творческими задатками не только не нужна дополнительная активация мозговых структур при решении творческих задач, но более того - целесообразно некоторое снижение этой активности по сравнению с состоянием спокойного расслабленного бодрствования. Эти данные были подтверждены автором в другом исследовании. ЭЭГ регистрировалась у двух групп студентов, каждая группа включала и творческих, и нетворческих субъектов. Всем студентам предлагали в процессе исследования рассказывать любые, пришедшие на ум истории, но только студентов первой группы просили рассказывать истории как можно более необычные. Оказалось, что именно при этом условии только у творческих студентов, успешно справившихся с этим заданием, резко увеличилась представленность альфа-ритма на ЭЭГ.

Есть несколько подходов к объяснению этих результатов. Можно предположить, что поскольку для творческих личностей решение творческих задач является наиболее оптимальной формой деятельности, эта деятельность не вызывает сколько-нибудь выраженного эмоционального напряжения и поэтому альфа-индекс оказывается на довольно высоком уровне. Однако есть некоторые аргументы против такой трактовки. Если даже творческая деятельность обеспечивает склонным к ней личностям условия максимального психического комфорта, трудно тем не менее понять, почему при этом уровень церебральной активации должен быть не только ниже, чем при выполнении других задач, но даже ниже, чем в состоянии спокойного расслабленного бодрствования. Творчество - достаточно активная форма деятельности, а не просто состояние удовольствия. К тому же известно, что творческие люди при выполнении этой работы, как правило, испытывают состояние максимального эмоционального подъема, иногда вплоть до экстаза, что не согласуется с гипотезой о снижении эмоционального напряжения. Наконец, если высокий альфа-индекс отражает снижение эмоционального напряжения, он должен быть равномерно представлен в обоих полушариях мозга, а между тем есть основания считать, что при творческой деятельности это не так.

В другом исследовании записывалась ЭЭГ с правого и левого полушария в процессе запоминания абстрактных слов и конкретных, характеризующихся высокой степенью образности. Только при заучивании этих последних было выявлено значительно более выраженное угнетение альфа-ритма в левой гемисфере, чем в правой. При заучивании абстрактных слов с низкой степенью образности межполушарных различий выявлено не было, и обе гемисферы были одинаково вовлечены в эту деятельность. Авторы предположили, что такая более выраженная активация обусловлена большей субъективной трудностью при заучивании безобразных слов, что подтверждалось и субъективными отчетами испытуемых. Но этого объяснения все же недостаточно для того, чтобы понять, почему задание, адресованное преимущественно к правой гемисфере (а именно таким является заучивание образно насыщенных слов), требует для своего успешного выполнения меньшей активации именно правой гемисферы. Традиционные нейрофизиологические представления, согласно которым чем выше функциональная нагрузка на ту или иную мозговую структуру, тем больше она должна быть активирована, не позволяют прогнозировать такие результаты. Нам представляется, что объяснение возможно при учете специфики функции правой гемисферы. Если признать, что ее задача - не просто оперирование образной информацией, а создание специфического контекста, не способствующего уменьшению энтропии, то приведенные результаты будут более понятными. Чем выше уровень энтропии, т.е. чем в меньшей степени требуется упорядочить информацию и чем она, следовательно, ближе к своему естественному состоянию в окружающей субъекта среде, тем меньше требуется физиологических затрат для такой ее организации и, значит, тем меньший уровень дополнительной активации при этом необходим. Следует иметь в виду, что не всякое оперирование образами осуществляется по законам организации невербального контекста, и если задача составлена так, что необходимо найти однозначную связь между образами, увеличение активационных изменений на ЭЭГ не должно вызывать удивления. И разумеется, на завершающем этапе творческого акта, когда решающая роль переходит к оценивающему и организующему вербальному мышлению, активация мозговых структур становится обязательной.

Эти теоретические рассуждения, базирующиеся на результатах психофизиологических экспериментов, получают несколько неожиданное подтверждение в повседневной практике. Многие могут вспомнить по личному опыту или по опыту общения с творческими людьми, что творческая работа, даже очень длительная, часто не сопровождается чувством утомления и более того - сопровождается чувством эмоционального подъема и прилива физических сил. Для творческих личностей длительная рутинная механическая работа без увлеченности и поиска и даже просто длительное прекращение творческой деятельности нередко становится непереносимым и влечет за собой ухудшение самочувствия. В то же время для людей с низкой творческой потенцией предпочтительнее выполнение любой самой скучной работы, чем необходимость решения интересных творческих задач.

Интересные параллели могут быть проведены также при анализе результатов психофизиологических исследований особых состояний сознания (например, медитации). Американский физиолог Орнштейн довольно убедительно показал, что эти состояния, судя по психологическим особенностям, обусловлены относительным преобладанием функции правой гемисферы. В то же время после выхода из этих состояний субъективно отмечается чувство отдыха, снятие физического и психического утомления, повышенный интерес к жизни. А электроэнцефалографически медитация, йога и некоторые глубокие состояния гипнотического транса характеризуются преобладанием высокоамплитудного альфа-ритма.

Можно заключить, что первичное, образное мышление является менее дорогостоящим для индивида, и это объясняет, почему в ситуации стресса переход к такому мышлению обеспечивает одну из основных форм психологической защиты. Творческая деятельность, следовательно, является защитной для здоровья субъекта не только потому, что это оптимальный способ реализации поисковой активности, но и потому, что при этой деятельности создаются условия для наиболее полного использования особенностей правополушарного мышления. Можно предполагать, однако, что только у людей с хорошими творческими способностями организация образного контекста возможна при малых энергетических затратах и при низком уровне церебральной активации. Людям с низкой творческой потенцией нужны большие усилия, чтобы преодолеть сформированные в процессе онтогенеза установки на жесткую упорядоченность и однозначность связей между предметами и явлениями. Чтобы сформировать установки на логическое восприятие мира, требовалась высокая активность церебральных систем, поскольку в детстве исходные преимущества - на стороне невербального мышления. Именно образное мышление является функционально более зрелым на ранних этапах онтогенеза. Но чем больше усилий приложено в процессе воспитания для того, чтобы добиться доминирования логико-знакового мышления, тем больше усилий необходимо в дальнейшем для преодоления его ограниченности. У людей с низкими творческими способностями дополнительная церебральная активация нужна для "раскрепощения" образного мышления.

Такое "раскрепощение" дается им с большим трудом. В ряде случаев они пытаются решать творческие задачи в формально-логическом ключе, то при этом, в силу неэнтропийности логического мышления, также требуется высокая церебральная активация, особенно если учесть, что использование этих форм мышления для решения творческих задач неадекватно. Задачи, не поддающиеся логическому решению, вызывают, к тому же, эмоциональное напряжение с негативным знаком, что также проявляется усилением церебральной активации. А для людей наиболее творческих именно такие задачи являются наиболее притягательными, поскольку им не столь сложна организация образного контекста. Их основные усилия, напротив, направлены не на раскрепощение образного мышления, а на ограничение его потенциальных возможностей, ибо без такого ограничения творчество превращается в хаос.

Из всего вышесказанного вытекает, как существенно с ранних лет правильно строить воспитание и обучение, ориентируя их на развитие образного мышления, чтобы впоследствии оно не оказалось скованным рассудочными рамками.

В заключение укажем, что способности правополушарного мышления к созданию образного контекста бывают нарушены, по нашим данным, при невротических и психосоматических заболеваниях, и симптоматично, что при этих формах патологии творческие возможности значительно снижены и поддерживается стабильно высокий и непродуктивный уровень церебральной активации. В то же время один из основных механизмов, предотвращающих развитие невротических и соматических расстройств, связан с наиболее ярким проявлением активности образного мышления - сновидениями.

### СНОВИДЕНИЯ И ТВОРЧЕСТВО

В этом заключительном разделе статьи мы остановимся на более частном вопросе, касающемся роли сновидений в процессе творчества. Интерес к этому вопросу постоянно поддерживался периодически появлявшимися сообщениями о творческих "озарениях" во сне. В настоящее время показано, что переживанию сновидений соответствуют определенные физиологические показатели (десинхронизация биоэлектрической активности мозга, быстрые движения глаз при закрытых веках, падение мышечного тонуса, особенно мышц диафрагмы рта и др.). В комплексе эти показатели формируют определенную картину, называемую фазой быстрого сна. У здоровых людей эта фаза наступает с равными интервалами 4-5 раз в течение ночи и занимает около 20-25% всего сна. Благодаря открытию фазы быстрого сна появилась возможность экспериментального изучения функциональной роли сновидений.

Исследований, посвященных влиянию быстрого сна и сновидений на процессы творчества, относительно немного. Установлено, что у лиц с высоким творческим потенциалом в сновидениях более выражены первичные процессы мышления (т.е. более активно невербально образное мышление) по сравнению с контролем. Лица с конвергентным типом мышления являются менее творческими и дают меньше отчетов о сновидениях, чем лица с дивергентным типом мышления. Наконец, лишение быстрого сна приводит к значительному ухудшению в выполнении тестов на творческое мышление (тесты Гилфорда), но не ухудшает выполнение задач на запоминание.

Все эти данные как будто подтверждают гипотезу о том, что творческий акт осуществляется в самих сновидениях благодаря доминированию во время сновидений образного мышления. На первый взгляд, это хорошо согласуется также с представлениями о решающей роли образного мышления в процессах творчества, изложенных в предыдущем разделе.

Но в действительности механизм положительного влияния быстрого сна и сновидений на процессы творчества окончательно не выяснен. Действительно ли творческий акт закономерно осуществляется в самом сновидении и в этом одна из основных функций сновидений? Против этой точки зрения можно привести ряд теоретических возражений и она не согласуется с некоторыми экспериментальными данными. Так, испытуемым незадолго до сна предъявлялась для решения задача, требующая творческого подхода; затем проводились пробуждения в фазе быстрого сна и регистрировались отчеты о сновидениях. Было установлено, что содержание сновидений по ряду критериев не различалось в тех случаях, когда после сна удавалось решить задачу, и в тех случаях, когда решение так и не было найдено. Между тем если бы процесс решения осуществлялся во время самих сновидений, то различия должны были бы проявиться.

Состояние творческого экстаза и максимальной продуктивности часто сопровождается сокращением общей длительности сна, в том числе редукцией быстрого сна, безо всяких неприятных субъективных последствий. Это возможно только при снижении потребности в быстром сне. Если приписывать сновидениям в качестве одной из основных задач непосредственное участие в творческом акте, то возникает парадоксальная ситуация: при максимально успешной творческой деятельности редуцируется необходимое для такой деятельности состояние.

Что касается теоретических аргументов, то они сводятся к следующему. В предыдущем разделе мы подчеркивали, что образное мышление играет определяющую роль на этапе созревания творческого решения и на этапе инсайта, "озарения". Но заключительным этапом любого творческого акта является организация, критический анализ и приведение в упорядоченную систему результатов активности образного мышления. Без этого этапа творческий акт останется, что называется, "вещью в себе", будет представлять хаотическое разнонаправленное движение отрывочных идей и образов и соответственно не будет иметь почти никакого социального значения. Для этого последнего этапа творчества решающим является взаимодействие вербального и невербального мышления.

В сновидении нарушены условия для такого взаимодействия. Особенность сновидно измененного сознания заключается в его своеобразной диссоциации. У психически здорового человека, находящегося в состоянии бодрствования, сознание обеспечивает отражение объективной реальности, абстрагирование знания об этой реальности от себя как субъекта познания и выделение себя из среды как субъекта познания и как "субъекта-личности" (последнее обеспечивает самовосприятие и самооценку и лежит в основе становления социальных мотивов).

Во время сновидений человек не осознает себя видящим сновидения, т.е. нарушено отражение объективной реальности и выделение себя как субъекта познания. Анализирующая и оценивающая функция вербального мышления почти утрачивается. В результате нет и критического отношения к воспринимаемому - спящий не удивляется никаким чудесам, происходящим в сновидении, и не считает их невозможными и нелепыми. Происходит как бы пассивная регистрация сознанием результатов активности образного мышления.

Благодаря тому что образное мышление оперирует реальностью во всем ее многообразии и богатстве взаимосвязей, во время сновидений могут осознаваться такие качества предметов и их соотношения, которые в период бодрствования не осознаются в силу критико-аналитической функции сознания, отвергающего их из-за внутренней противоречивости. Благодаря этому сновидное изменение сознания может способствовать "озарению". Примеров тому много и в искусстве, и в науке. Примечательно, что нередко откровение приходит во время сновидения скорее в форме метафоры, чем в завершенном, окончательном виде. Это особенно относится к научным открытиям. (Художественные образы могут являться с большей непосредственностью.) Так, Кекуле увидел во сне змею, держащую в зубах свой собственный хвост, и уже после пробуждения осознал, что это образ формулы бензольного кольца. Таким образом, открытия в сновидениях, мало того что встречаются относительно нечасто (учитывая, что каждый видит в ночь 4-5 сновидений), но и требуют дополнительной работы бодрствующего сознания. Здесь проявляется важная закономерность. Именно то, что способствует инсайту, отрицательно сказывается на следующем этапе творческого процесса, когда необходимо превратить результаты активности образного мышления из "вещи в себе" в вещь для нас. Поэтому признавая, что в сновидениях есть определенные предпосылки к творческому решению, мы вынуждены одновременно констатировать, что эти предпосылки часто нейтрализуются другими свойствами сновидно измененного сознания. Следовательно, свершение творческого акта не может относиться к числу основных функций сновидения.

Но у быстрого сна и сновидений остается другая возможность влияния на творческий акт, влияния хотя и опосредованного, зато более надежного. Для рассмотрения этого вопроса вернемся к представлениям о творчестве как своеобразной форме поисковой активности.

Мы уже отмечали, что состояние отказа от поиска, возникнув в процессе решения конкретной сложной и субъективно важной задачи, может распространиться на любую другую деятельность. Это особенно относится к решению внутреннего мотивационного конфликта. Отказ от поиска решения такого конфликта может лежать в основе возникновения невротической тревоги, снижающей творческую продуктивность.

Некоторые исследования, проведенные на человеке и животных, дают основание предполагать, что функциональной задачей быстрого сна и сновидений является поиск на психическом уровне, компенсирующий отказ от поиска в бодрствовании. Хотя сама задача, вызвавшая состояние отказа, при этом в ряде случаев остается нерешенной, такой компенсаторный поиск способствует восстановлению поисковой активности после пробуждения.

Особенно велико значение сновидений при неврозах. В сновидениях осуществляется временное разрешение мотивационного конфликта. С этой целью сновидения активно используют все возможности образного мышления, и этому очень способствует отсутствие контроля со стороны вербального мышления и сознания. В то же время работа сновидений постоянно направляется второй функцией сознания - функцией видения себя как "субъекта-личности", которая в сновидениях остается сохранной. После успешного действия сновидений уменьшается невротическая тревога и соответственно восстанавливаются творческие возможности.

У сензитивных личностей выявлена зависимость между образностью, подробностью, необычностью и эмоциональной насыщенностью сновидений, с одной стороны, и творческой продуктивностью - с другой. Однако это не обязательно означает наличие прямых причинно-следственных отношений. Установленная зависимость может отражать отношения значительно более сложные. Высокая сензитивность (т.е. чувствительность ко всем изменениям среды) обеспечивает восприятие реальности во всей ее сложности и противоречивости. Это необходимая предпосылка успешного творчества. Но это же в принципе является предпосылкой для развития внутренних конфликтов, и если эти конфликты не удается разрешить с помощью механизмов психологической защиты, они могут препятствовать творчеству. Одним из важнейших механизмов психологической защиты является быстрый сон. Чем выше функциональные возможности образного мышления, тем успешнее творчество и тем богаче сновидения. Сновидения действительно являются творческим актом, но с ограниченной задачей - образное мышление используется в них для решения мотивационного конфликта. Таким образом, и творческая продуктивность, и сновиденческая активность могут быть независимыми следствиями двух других феноменов - сензитивности и силы образного мышления. Но реальные отношения еще сложнее, ибо сновидения, способствуя восстановлению поисковой активности и устраняя невротическую тревогу, тем самым косвенно содействуют творческой продуктивности. И наконец, состояние творческого подъема, близкого к инсайту или непосредственно следующего за ним, может на какое-то время уменьшить потребность в сновидениях за счет очень высокого уровня поисковой активности. В эти периоды сам творческий экстаз, счастливая поглощенность любимым делом полностью спасает от внутренних конфликтов.

Рассмотренные нами проблемы далеки от своего окончательного решения. Скорее речь идет о теоретической модели и она должна быть проверена и уточнена. В частности, представляется целесообразным широкое сопоставление динамики творческой активности лиц, известных своими достижениями в искусстве и науке, с изменениями их соматического здоровья, с характером поведения в обычных и стрессовых ситуациях, с особенностями сна (длительность, качество, субъективная удовлетворенность), с частотой и содержанием сновидений. Вопросы, касающиеся сна, по-видимому, наиболее легко поддаются изучению и в то же время могут многое дать для понимания механизмов творчества,

Регистрация структуры сна после предъявления разнообразных задач относится к этому же направлению. Другое направление исследований должно сочетать анализ психологических механизмов творчества с регистрацией биоэлектрической активности мозга при решении логических и творческих задач. Чрезвычайно перспективным представляется изучение влияния на творческие способности разнообразных воздействий, направленных на активацию образного мышления (сюда относится гипноз, медитация, специальные формы психологического тренинга).

*Ротенберг В.С. Психофизиологические аспекты изучения творчества.  
Художественное творчество. Сборник. - Л., 1982, с.53-72.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor27.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor29.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### П.В. СИМОНОВ, П.М. ЕРШОВ

### ВОССОЗДАНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ В ПРОЦЕССЕ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ АКТЕРА

|  |
| --- |
| *Ренуара спросили: "Мэтр, что важнее в искусстве - "как" или "что"?". Ренуар ответил: "Важно - кто".* |

Индивидуальность человека - его темперамент, характер, личность - является предметом той специфической разновидности познавательной деятельности, которая именуется искусством. Наиболее очевидно это обнаруживается в литературе и сценическом творчестве, где одну из важнейших задач представляет создание **характеров** действующих в художественном произведении **лиц**.

Стремление к творческим контактам между театральным искусством и наукой о деятельности мозга представляет своеобразную традицию отечественной культуры. Есть нечто знаменательное в том, что рядом с работой "Рефлексы головного мозга" И.М. Сеченова мы находим план статьи А.Н. Островского "Об актерах по Сеченову", а теория высшей нервной деятельности и метод условных рефлексов И.П. Павлова соседствуют в историческом времени с системой и "методом физических действий" К.С. Станиславского.

Теория Павлова привлекла к себе пристальное внимание Станиславского. Он читает классическое произведение Павлова "Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных". На репетициях, в беседах с актерами Станиславский начинает употреблять физиологические термины. Когда Л.М. Леонидов заметил, что в трактовке Константином Сергеевичем образа профессора Бородина из пьесы "Страх" есть "что-то от Павлова", Станиславский ответил ему: "До Павлова нам далеко. Но учение его к нашей актерской науке применимо".

В 1933 г. артист А.Э. Ашанин (Шидловский) организовал при Всероссийском театральном обществе лабораторию по изучению творчества актера. Эту лабораторию возглавили ближайшие помощники Павлова Н.А. Подкопаев и В.И. Павлов. Через Ашанина И.П. Павлов передал свое согласие познакомиться с рукописью К.С. Станиславского, за что Станиславский поблагодарил Ивана Петровича в письме от 27 октября 1934 г. К сожалению, смерть Павлова оборвала контакты между двумя великими современниками - общение, которое сулило столь многое и для теории высшей нервной деятельности, и для сценического искусства.

Мимо достижений павловской школы не прошел и В.Э. Мейерхольд. В связи с юбилеем Ивана Петровича Мейерхольд направил Павлову поздравительную телеграмму, где отметил значение его трудов для теории актерского творчества. В ответном письме Павлов специально остановился на опасности упрощения в деле переноса добытых в лаборатории фактов на такую сложную область человеческой деятельности, какой является область художественного творчества. Павлов особо подчеркнул индивидуальную неповторимость образов, созданных артистом, значение той "чрезвычайной прибавки", которую принято называть субъективным элементом, привносимым художником в свое произведение.

В разное время интерес к проблемам, возникающим на рубежах психофизиологии и сценического искусства, проявляли физиологи Л.А. Орбели, П.К. Анохин, Ю.П. Фролов, Э.Ш. Айрапетянц, И.И. Короткин, психологи Л.С. Выготский, А.Р. Лурия, П.М. Якобсон, режиссеры В.О. Топорков, А.Д. Дикий, Ю.А. Завадский, Г.А. Товстоногов, О.Н. Ефремов.

Авторы отнюдь не претендуют ни на всесторонний анализ этих "пограничных" проблем, ни на обстоятельное изложение истории вопроса. Каждый из нас пришел к необходимости контакта своим путем. Мы имели общий исходный пункт в виде "искусства сценического переживания" К.С. Станиславского и открытого им "метода физических действий". Сообразно своим профессиональным интересам один из нас (П.М. Ершов) много лет занимается изучением действий как материала актерского искусства, сопоставимого с цветом в живописи, словом в литературе, звуком в музыке, движениями в балете. Интересы второго (П.В. Симонова) привлечены к сфере эмоций как к показателю овладения актером потребностями (мотивациями, стремлениями) изображаемого им лица.

Сфера художественного творчества так тесно связана с человеческими переживаниями, что искусство давно и справедливо стало пробным камнем для любой концепции, претендующей на сколько-нибудь широкое обобщение в области психофизиологии эмоций. Если вновь предлагаемая теория эмоций ничего не меняет и не уточняет в нашем понимании природы художественного творчества, это сразу же ставит под сомнение продуктивность и научную состоятельность новой концепции. Вот почему, предложив в 1964 г. "информационную теорию эмоций", один из нас (П.В. Симонов) не мог уклониться от ее проверки искусством.

Как мы постараемся показать ниже, далеко не все в "гармонии" доступно "алгебре" логического анализа. А вот для самой "алгебры" "гармония" - суровый судья, беспощадно вскрывающий бесплодность наукообразной схоластики...

Но творчество и технология ("гармония" и "алгебра") в искусстве теснейшим образом взаимосвязаны и постоянно переплетаются как в процессе, так и в результатах художественной деятельности. Крен в ту или другую сторону дает то стихийную эмоциональность, легко выветривающуюся в беспомощность благих порывов, то рационализм и рассудочность, уводящие искусство от его реальных жизненных основ в сферу условных знаков, ребусов и абстрактных умозрений. Технология и взлеты творческого вдохновения могут рассматриваться по отдельности (так чаще всего и бывает!), но авторы полагают, что не менее актуален анализ взаимосвязи этих двух, столь непохожих один на другой полюсов художественной практики, рассмотрение того, как сказывается один из этих полюсов на функционировании другого. Речь идет о границах рационального и о том, что лежит вне этих границ.

"Чем дольше занимаюсь преподаванием, - пишет Г.А. Товстоногов, - чем больше становится учеников, тем чаще приходится задумываться о том, как все-таки неправильно мы их учим ... главное и чуть ли не единственное достоинство системы обучения искусству театра - наличие методологии, оставленной нам Станиславским ... использование открытых Станиславским вечных законов поведения человека на сцене... Но вот беда: существующий ныне способ обучения не позволяет нам добиться полного постижения молодежью основ режиссерского мастерства". "Вечные законы поведения" должны обогащаться и уточняться новыми знаниями. В этом заключена, по мысли авторов, перспектива совершенствования театральной педагогики. Едва ли она может быть продуктивной, оставаясь в неподвижности.

Играющий актер осуществляет действия, цель которых включает в себя цели изображаемого им на сцене лица, но не тождественна им. В этом и заключается своеобразие актерской игры. Оставаясь собой, актер должен стать другим. Не превратиться в другого, а перевоплотиться. В перевоплощении самая глубокая сущность актерского искусства. "Играть роль" - значит предстать перед зрителем не самим собой, а кем-то другим. Такую игру и называют перевоплощением. Среди современных актеров некоторые перевоплощаются до полной неузнаваемости. Так, О.П. Табакова в одном из спектаклей было трудно узнать в роли пикантной буфетчицы, а есть и такие, как О.Н. Ефремов, - в самых разных ролях он, казалось бы, меняется мало.

Разной практике соответствуют и разные теории. Согласно одним, актеру никогда не следует забывать, что он играет роль, что он не есть то лицо, которое изображает, что он должен постоянно и твердо держаться того или иного отношения к этому лицу, и зритель должен всегда это видеть. Такой теории противостоят убеждения обратные: актер должен вполне и искренне верить в то, что он - это лицо; актер должен влезть в его кожу, усвоить все, что ему свойственно, и жить вполне и целостно его жизнью, - эта традиция идет от Гоголя, Щепкина и Станиславского. Таковы крайние взгляды. Они формулируются по-разному и более или менее категорично. Между сторонниками крайностей не прекращается борьба на протяжении чуть ли не всей истории театра.

Актерская практика свидетельствует о том, что высоким искусством бывает перевоплощение самых разных степеней; мера перевоплощения, следовательно, не может служить мерой художественной ценности и не должна поэтому регламентироваться. Но тем не менее вместе с полным исчезновением перевоплощения исчезает и актерское искусство; оно исчезает и в тех случаях, когда перевоплощение переходит в превращение - когда делается самоцелью или поражает как совершившийся факт. Отсюда следует: хотя перевоплощение является обязательной принадлежностью и особенностью актерского искусства, оно не является его целью. Перевоплощение - специфическое, присущее актерскому искусству (и только ему!) средство. О нем часто и горячо спорят как раз потому, что средство это одни принимают за цель, а другие, видя иные цели, отказываются от него вовсе; они забывают, что средство это обязательно, что актерское искусство не может существовать без его применения.

Знание природы перевоплощения нужно не для унификации актерского искусства, не для пропаганды какого-то одного направления в нем, одной школы, а для богатства и разнообразия форм и направлений в границах этого искусства, для уяснения широты его возможностей. Не так давно максимальное перевоплощение многими почиталось чуть ли не единственной целью и назначением актерского искусства. Теперь оно чаще совершенно отвергается. А задача заключается в умелом и каждый раз творческом его использовании. Для этого нужно знать, что оно такое. Что значит, как возникает и в чем заключается - как объективно происходит?

Ребенок легко может представить себя танком, железнодорожным составом, собачкой - всем, что подскажет ему минутная вольная фантазия; его партнеры по игре без затруднений принимают подобные представления. Если актер перевоплотится в танк или железнодорожный состав, то он предстанет, в сущности, таким ребенком. Он перевоплотится в этого ребенка или в душевнобольного, воображающего себя тем или другим. Актер не может предстать перед другими ничем, кроме человека. В нем всегда останется узнаваем человек. Если в самом условном представлении актеру надлежит предстать какой-либо стихийной силой, символом, божеством, духом, зверем, существом сказочным, то все то, чем именно он должен предстать, прежде всего очеловечивается - так или иначе уподобляется человеку. Значит, перевоплощение есть перевоплощение в человека же. Никакого иного перевоплощения нет и быть не может. Человек, обладающий одними качествами, предстает человеком же, обладающим другими качествами. С этого начинается, если можно так выразиться, "теория перевоплощения".

Каковы же те качества, каких человек должен лишиться и каковы те, какие он должен приобрести, чтобы перевоплощение состоялось?

Качеств человека, которые подлежат перестройке, перекомпоновке для перевоплощения, бесконечное множество. Что представляет собой данный человек? Чего он хочет? К чему стремится? Для чего? Что он делает, чтобы достичь своей цели и почему он делает именно это, а не что-то другое? Когда и какие желания у него возникают? Все это - вопросы о действии. Оно может пониматься при этом в разных объемах - в пределах текущей минуты, данного часа, дня, года, дел семейных, служебных, общественных и т.д. - таких вопросов может быть множество. При достаточной полноте ответов в них будет содержаться и самая полная характеристика. Она обнаружится в его целях и в способах, к каким он прибегает для их достижения, - даже то, о чем он сам не подозревает, что готов отрицать в себе, что тщательно скрывает, о чем лжет. Что не проявилось в намерениях, в целях, того просто не существует.

Действия человека характеризуют его вполне конкретно, а потому несравнимо полнее любой другой характеристики, не только анкетной или словесной житейско-бытовой, но даже и словесно-художественной - той, какая содержится в литературном произведении. В действиях объективируется внутренний мир человека как реально происходящий процесс, со всем тем, что, по его собственным представлениям, ему вовсе и не свойственно.

Так, разве скупой не считает себя слишком щедрым или расточительным? Злой - слишком добрым? Добрый - недопустимо эгоистичным? Разве можно скрыть любовь или ненависть?

Действие характеризует человека своим реальным, фактическим протеканием - не только тем, что человек делает, но и тем, как он это делает. Внутренний мир человека раскрывается преимущественно в контексте многих и разных его дел, и перевоплощение проявляется поэтому в поведении относительно длительном.

Может ли актер в каких бы то ни было обстоятельствах совершенно расстаться со своими собственными, присущими ему, действиями? Нет. Хотя бы потому, что человек ежеминутно совершает множество действий совершенно непроизвольно, не отдавая себе в том отчета, Может ли актер совершенно усвоить какие бы то ни было чужие заданные ему действия? Очевидно, тоже нет. Ведь для этого ему нужно было бы перестать быть самим собой, лишиться всего своего жизненного опыта, всех своих индивидуальных задатков. Значит, в перевоплощении происходит устранение актером каких-то своих собственных действий и усвоение каких-то несвойственных ему действий.

В актерском перевоплощении бывает так: всего лишь одна черта образа, чуждая актеру, вносится им в свою собственную логику поведения. Если черта эта - всепоглощающая страсть, то полное и яркое перевоплощение налицо. Образ достоверен, актер неузнаваем. Так в МХАТ в 1930 г. В.А. Синицын играл Яго в "Отелло"; так в 1939 г. В.О. Топорков играл Оргона в "Тартюфе".

Но бывает и по-другому. Актер остается совершенно самим собой, но во все, что бы он ни делал по роли, од вносит некое чуть-чуть, которое делает его действия откровенной демонстрацией того, что он на грани перевоплощения. Оно неуловимо, но очевидно. Налицо и убедительность поведения: поскольку действия актера остались его собственными, натуральными, и возникает возможность полного перевоплощения, которое, правда, не осуществляется. Такое своеобразное перевоплощение как будто бы без перевоплощения можно было видеть в "Принцессе Турандот" Евг. Вахтангова, в "Голом короле" Шварца в театре "Современник". Оно воспринимается обычно как некая театральная праздничность, приподнятость, как веселая дерзость искусства, пренебрегающая бытом, - "актеры" перевоплотились в "артистов", а они видят жизнь своеобразно...

Таковы крайности. От усвоенной актером, первоначально чуждой ему, характеризующей образ всепоглощающей страсти, которую актер сделал своей страстью, подчинив ей и слив с ней свою собственную жизненную логику, до неоспоримого права и возможности практически не реализуемого перевоплощения. На одном конце - актер, по собственному заказу и со своими целями живущий чуждой ему жизнью; на другом - актер, мгновенно и легко входящий в чужую жизнь и так же легко ее покидающий, возвращающийся к логике своей собственной, вполне индивидуальной. Здесь - перевоплощение в того, кто любит актерское искусство и владеет им, кто может свободно и уверенно перевоплощаться. Между этими крайностями - бесконечное разнообразие.

Иногда артист перевоплощается в один и тот же образ, но показывает его все с новых и новых сторон и в разных проявлениях, как Ч. Чаплин и А. Райкин. Иногда актер в каждой новой роли неузнаваем; иногда он кажется почти не изменившимся. Видимо, каждый творит так, как того требует его дарование.

Критерий успешности перевоплощения, в сущности, прост. Он сводится к ответам на вопросы: открывает ли актер, перевоплощаясь, нечто новое в жизни и в человеке? Убедительно ли это открытие? Достаточна ли и какова его значительность? А велики ли изменения в своей логике действий, сделанные для этого актером, - это имеет значение, в сущности, второстепенное. Но открытие нового в человеке с помощью актерского искусства совершенно без перевоплощения произойти не может. Такова его природа.

Когда актер подгоняет себя к заранее сочиненному образу, - образ не получается... Когда он не думает об образе, - он перевоплощается. Стремится к переживаниям - они не придут; забудет о них - может быть, придут. Не в этом ли главное отличие профессионала от любителя, дилетанта? Они не ведают этой тайны искусства, им кажется, что нужно точно знать искомый результат, как во всех других практических делах. К.С. Станиславский утверждал, что в достигнутом перевоплощении актер сам не знает, "где Я и где образ". Налицо и тот, и другой. А границу если и можно провести, то, пожалуй, только в "двухэтажности" эмоций: практически там, где радость, наслаждение актера, отмечают успех воспроизведения подлинности чувств, переживаемых сценическим персонажем. Один ("Я") строит поведение, а другой ("образ") его осуществляет. Но в актерском искусстве осуществление никогда полностью не совпадает с планом поведения. План меняется в процессе его осуществления, хотя он все же остается исполнением роли. Потому и неизвестно, где "Я" и где "образ".

В этом и заключается чуть ли не главный секрет актерского творчества: перевоплощение - это, в сущности, путь, направленный к нему, а не само перевоплощение. Актер на спектакле каждый раз достигает его заново, и работа его над ролью есть, по сути дела, выработка определенного направления к конечной цели.

Полководец сказал: "Заботься о том, чтобы не быть битым, - победа придет сама". В актерском искусстве такая оборонительная позиция, казалось бы, не может сулить хорошего. На деле та же заповедь имеет другое, не оборонительное, а наступательное значение: не позволяй сбить себя с верного пути какими бы то ни было соблазнами и не уклоняйся от него - образ будет. Он будет тот и такой, какой тебе сегодня доступен на взятом направлении, если ты в нем уверен и если ты движешься. Завтра ты будешь способен на большее. Так умножаются возможности художника, так растет актер и его искусство, так совершенствуется мастерство и так реализуется перевоплощение. По остроумному определению М.Н. Кедрова, "актер подобен велосипедисту - либо движется, либо лежит на боку".

Действие непримиримо со статической определенностью, а недоразумения часто возникают потому, что одни жаждут именно ее любой ценой, другие - во имя неуловимых оттенков и стремительности действия чураются всякой определенности. К.С. Станиславский нашел динамическую определенность в природе актерского искусства, и в перевоплощении в частности. В актерском искусстве она заключена в принципе "физического действия", в перевоплощении - в краткой формуле: "от себя к образу". Когда к формуле этой добавляют "и как можно дальше", то в этом иногда сквозит статическое представление о конечной станции, где, наконец, можно отдохнуть от трудов и куда нужно поэтому поскорее добраться. Но "как можно дальше" уже содержится в формуле Станиславского, в ней выражен объективный закон. Как таковой, он проявляется каждый раз своеобразно. Поэтому он не похож на рецепт и несовместим с ремесленными приемами. В самом деле: что значит "от себя"? Нет двух людей одинаковых - от чего же "в себе"? Что значит "к образу"? Его внутренний мир обнаруживается в действиях, а действия определяются целями, - к каким же целям образа нужно идти от себя?

Принцип физического действия уточняет формулу перевоплощения: от своих совершенно реальных (физических) действий, от своего жизненного поведения к целям образа, все более значительным - тем, которые делают его, образ, заслуживающим интереса. Это - цели далекие, и "чем дальше, тем лучше" - к сверхзадаче роли. Но может ли увидеть, найти и воплотить такие цели человек без достаточно широкого кругозора? Чтобы создать путем перевоплощения образ человека с широкими горизонтами и далекими целями, актер должен сам обладать широким кругозором и стремиться к далеким целям. Поэтому в произведении актерского искусства всегда воплощается личность самого актера. Этот закон К.С. Станиславский назвал "сверх-сверхзадачей артиста" - именно она в конечном итоге определяет: сколь далекую и какую именно цель найдет он в роли как сверхзадачу образа.

Бывают люди с грандиозными, но плохо обоснованными целями, бывают - с самыми скромными, но хорошо обеспеченными. Масштаб человека, если можно так выразиться, определяется содержанием и размерами его устремлений, а также и степенью их обоснованности. У одних средства обгоняют цель, у других - цель не соответствует имеющимся средствам. Сами по себе энтузиазм, одержимость и благие намерения бессильны. Идеальные устремления и увлечения художника реализуются в его произведениях лишь в той мере, в какой он владеет средствами своего искусства. Нормальный человек едва ли может долго заниматься целью, в недостижимости которой он убедился. Такая цель неизбежно трансформируется, заменяется другой, более близкой и реально достижимой. Так, вследствие недостатка средств, цели приближаются и упрощаются. Так художник иногда постепенно превращается в ремесленника.

И наоборот, само достижение цели (даже одно знание средств ее достижения и того, что она практически достижима) ставит новую цель, более значительную, более далекую. Поэтому вооруженность средствами, владение ими и знание их укрупняют цель. Сказанное справедливо и для создаваемого актером образа. Он значителен, поскольку далеки его цели, а им надлежит беспрерывно удаляться по мере того, как актер логикой своего поведения в роли все более точно, правдиво и ярко реализует борьбу за их достижение. К.С. Станиславский советовал в работе над ролью пользоваться "временной" сверхзадачей. По сути дела, любая сверхзадача - временна, даже та, которая представляется окончательной. Она неизбежно и бесконечно уточняется и совершенствуется, приближаясь к недостижимому идеалу. Разумеется, если артист не уподобился велосипедисту лежащему...

Динамичность законов актерского творчества коренится в том, что все они относятся к действию, т.е. к процессу, каждое мгновение которого не тождественно предыдущему и последующему. В этом причина некоторой неизбежной неопределенности в фиксации и даже понимании конкретного действия. Это относится и к понятию "задача". Достигнув решения одной или убедившись в ее недостижимости в данных условиях, актер сейчас же переходит к следующей; их перспектива и ведет его к сверхзадаче.

С чего практически начинается маршрут "от себя к образу"? Казалось бы, относительно просто: от своих представлений об образе. Свои возможности - это умение действовать, представления об образе - представления о действиях изображаемого лица. Такое начало называется "от себя" потому, что в представлениях о действиях персонажа найдено звено, свойственное и самому актеру. Этот "общий знаменатель" не всегда находится легко и сразу. Тут нужны проницательность и профессиональный опыт, а часто и помощь режиссера. Поиски бывают более или менее трудными в зависимости от уровня мастерства актера (насколько свободно он владеет действием) и от конкретности понимания образа (насколько ясно, отчетливо актер видит за текстом роли и пьесы поведение персонажа). Первое из этих условий - профессионально-техническая квалификация актера; второе - его художественный, гражданский и философский кругозор, его интуиция.

К.С. Станиславский начинал работу над ролью Чичикова с В.О. Топорковым с "умения торговать" - умения дешево купить и дорого продать. Это умение было необходимо артисту, и оно же составляло важную черту характера и поведения персонажа. Работа В.О. Топоркова над ролью Оргона в "Тартюфе" начиналась с умения "боготворить живого человека". Это - "общий знаменатель" другого перевоплощения. В работе над ролью Биткова в "Последних днях" М. Булгакова "общим знаменателем" В.О. Топоркову служило умение "подслушивать и подглядывать".

Во всех этих случаях речь идет о тех качествах артиста, которые нужно не убирать для перевоплощения как лишние, а, наоборот, укреплять и культивировать, чтобы на основе свойственного артисту возникло ("выросло") и то, что артисту совершенно несвойственно. Тогда из его действий само уйдет то, что должно уйти для данного перевоплощения. Так возник одержимый ненавистью красавец Яго - арт. В.А. Синицын (МХАТ, 1930) и феноменально легкомысленный Хлестаков - М.А. Чехов (МХАТ, 1921). В подобных перевоплощениях кажется невероятным первый ход "от себя". В нем, видимо, кроется один из профессиональных секретов.

К.С. Станиславский положил в основу "сознательной психотехники артиста" метод физических действий, в основе которого лежит представление о действии как явлении одновременно психическом и физическом, выражающемся в мышечном движении. "Подлинный артист должен не передразнивать внешние проявления страсти, не копировать внешние образы, не наигрывать механически, согласно актерскому ритуалу, а подлинно, - по-человечески действовать. Нельзя играть страсти и образы, а надо действовать под влиянием страстей и в образе". Действиями "под влиянием страстей и в образе" Станиславский называл действия актера, мотивированные потребностями изображаемого им лица.

В самом деле, движение становится действием только в том случае, если оно направлено на удовлетворение какой-либо потребности. Это хорошо понимал уже И.М. Сеченов: "Жизненные потребности родят хотения, и уже эти ведут за собою действия; хотение будет тогда мотивом или целью, а движения - действием или средством достижения цели. Без хотения как мотива или импульса движение было бы вообще бессмысленно". Таким образом, "метод физических действий" требует усвоения потребностей, мотивов, целей изображаемого лица. Только они способны сделать сценическое действие "внутренне обоснованным, логичным, последовательным и возможным в действительности", только благодаря им "сама собою создается истина страстей или правдоподобие чувства".

Воспроизводя действия изображаемого лица, направленные на удовлетворение его (изображаемого лица) потребностей, актер включает мощный аппарат подсознания, те непроизвольные, не контролируемые сознанием детали действий, те приспособления и оттенки их физического осуществления в движениях, которые принадлежат сфере подсознания в реальном поведении человека. В мозгу не существует нейрональной копии двигательного акта, но лишь его обобщенная схема - энграмма, "двигательная задача". Любой двигательный акт каждый раз организуется заново, причем его формирование в значительной мере протекает на уровне подсознания.

Почему Станиславский сделал все же акцент на действии, а не на мотивации этого действия, хотя он и стремился к уточнению мотивов путем формулировки задач - куска, сцены, роли в целом? Да потому, что выяснить подлинные мотивы поведения сценического персонажа не менее трудно, чем определить мотивы поведения человека в реальной жизни. При изучении мотивов одновременно отказали оба испытанных метода классической психологии: наблюдение за внешним поведением другого человека и анализ своего собственного духовного мира. В сфере исследования потребностей действие перестает быть объективным критерием, поскольку один и тот же поступок может быть продиктован самыми различными побуждениями. С другой стороны, мы далеко не в полной мере осознаем истинные мотивы наших собственных поступков и принимаемых нами решений. Проникновение в сферу мотивов изображаемого лица носит во многом характер интуитивной догадки, несознаваемого замыкания внутреннего мира персонажа на свой собственный внутренний мир.

Каким же образом актер овладевает потребностями изображаемого лица? "Что он Гекубе? Что ему Гекуба?" - этот вопрос Гамлета концентрирует в себе самую сокровенную суть увлечения актера интересами и потребностями играемой роли. Ради чего актер выходит на сцену, и почему он воспроизводит поведение другого лица? Во имя своей сверх-сверхзадачи. Сверх-сверхзадача - это страстное и глубоко личное стремление художника познать нечто чрезвычайно важное о людях, об окружающем мире, о правде и справедливости, о добре и зле, а затем поделиться этим знанием с другими (читателями, слушателями, зрителями), чтобы получить у них подтверждение истинности результатов своего познания. "Отчасти искусство заключает в себе сообщение, но лишь отчасти, - заметил Уильям Голдинг. - В остальном - это открытие... И все же я... твердо верю, что искусство, не заключающее в себе сообщения, бесполезно". Л.Н. Толстой писал своему сыну: "У тебя, я думаю, есть то, что называется талантом и что очень обыкновенно и не ценно, то есть способность видеть, замечать и передавать, но до сих пор в твоих рассказах не видно еще **потребности** внутренней, задушевной **высказаться**..." (подчеркнуто нами). Чем ближе сообщаемая артистом правда о мире к потребности и надеждам зрителя постичь эту правду, тем сильнее отклик зрительного зала, тем очевиднее эффект сопереживания. Сверх-сверхзадача художника - подлинный, главный и основной источник энергии, побуждающий актера искать сверхзадачу сценического персонажа, а далее - осуществлять ее в сквозном действии, пронизывающем все его поведение. Профессиональное умение артиста трансформировать свою художническую потребность познания в потребности изображаемого лица и составляет основу перевоплощения.

Рекомендацию Станиславского "идти от себя" нужно понимать поэтому не только как совет начинать работу над ролью с "общего знаменателя", о котором шла речь выше, но и как напоминание о том, что вся деятельность актера, в сущности, продиктована его собственной сверх-сверхзадачей, ей служит и ею обусловлена. Сверхзадача осуществляет свое руководство поведением артиста в значительной степени благодаря сверхсознанию. Именно сверхсознание направляет поиск, активизирует работу сознания (разум, логику) и мобилизует автоматизированные навыки подсознания.

Процесс перевоплощения, осуществляемый с помощью подсознания не только в искусстве, но и вне его, хорошо описал Вадим Кожевников на примере советского разведчика Белова, вынужденного действовать в облике Иоганна Вайса: "За эти месяцы с Иоганна как бы свалилось то неимоверное напряжение, в котором он неотступно держал себя все время, чтобы быть таким, как окружающие его люди, на чьи повадки, привычки, взгляды, особенности наложила отпечаток целая историческая полоса существования нации, ее бытовой, социальный уклад. Это было уже не притворство, а прочное ощущение себя тем, кем он должен был стать. Отрабатывая каждую предполагаемую черту Иоганна Вайса, чтобы она стала душевной собственностью, нужно было вместе с тем ничего не утратить от себя самого. Ничего своего не уступить Вайсу. Ибо Иоганн Вайс должен быть не только жизнеспособен как самостоятельная личность, но полностью подчиняться тому, кто надел на себя его личину". Иоганн Вайс так достоверен и правдоподобен в своей борьбе за место в гитлеровской иерархии именно потому, что повышение по службе фашиста Иоганна Вайса дает возможность разведчику Белову лучше выполнить свой долг борца за свободу и независимость Советской Родины.

Пример, описанный В. Кожевниковым, поучителен во многих отношениях. Когда и почему с Белова "свалилось неимоверное напряжение"? И в чем оно - это напряжение? Оно в необходимости сознательно совершать и сознанием контролировать в своем поведении то, что в обычных жизненных условиях осуществляется без участия сознания и чего только в данных, исключительных условиях потребовала сверхзадача разведчика. Это неимоверное напряжение "свалилось", когда его ценой Белов достиг полной согласованности в работе сверхсознания, сознания и подсознания, когда возникло перевоплощение советского разведчика в фашиста Иоганна Вайса.

Что же в этом созданном искусственно поведении относится к сознанию, что к подсознанию и что к сверхсознанию? Ответить на этот вопрос помогает определение сознания как знания средств, которые могут быть переданы другому, а значит, - определены, обозначены и выражены словами или образами.

Все, что мотивируется в процессе осуществления, что решается при выборе средств достижения каждой конкретной цели, что поэтому анализируется, сопоставляется, взвешивается и оценивается - все это относится к сознанию и к звеньям сознательного поведения. Все, что может быть мотивировано, объяснено и обозначено, но не нуждается во всем этом, что вошло в привычку, в стереотип, относится к подсознанию. Это - обширная область тех умений, которые когда-то были приобретены сознательно и, может быть, ценой больших усилий, но, будучи усвоены, уже не нуждаются в специальной заботе, во внимании и в усилиях. Все, что не может быть мотивировано, но само мотивирует, относится к сверхсознанию. Оно не отвечает на вопрос "зачем?", но диктует, требует и, в сущности, лежит за любым побуждением, как его исходная причина. Сверхсознание задает работу сознанию, которое всегда, в сущности, занято тем, что обогащает, уточняет, расширяет, развивает и проверяет заданное интуицией. С познанием связаны чуть ли не все сферы человеческой деятельности, и в сложном составе каждой конкретной человеческой потребности содержится обычно некоторая доля потребности познания. Поэтому человеческое поведение не обходится без интуиции. Она подсказывает влечения и привязанности, настороженность и отвращение, радостные предвкушения и тревожные опасения, а сознание уясняет связи интуитивных догадок с объективной действительностью и вырабатывает знания и умения - плоды опыта в арсенале подсознания.

Но если во всех других сферах человеческой деятельности и в житейском обиходе интуиция играет все же вспомогательную роль, то в искусстве она выступает не как смутная догадка и предположительное предчувствие, а как категорическая уверенность, немотивированное прозрение, как повелитель, диктующий логику воплощения. В актерском искусстве трансформация сверх-сверхзадачи артиста в мотивы поведения изображаемого лица обеспечивается механизмами сверхсознания. "Наиболее могущественными маяками для возбуждения подсознательного творчества органической природы являются сверхзадача и сквозное действие". "Я много работаю и считаю, что ничего больше нет; сверхзадача и сквозное действие - вот главное в искусстве" (К.С. Станиславский). Это относится и к сценическому образу (сверхзадача) и к самому творящему артисту, создающему образ (сверх-сверхзадача).

Одним из каналов связи между сверхзадачей и сознанием служит процесс ее рабочего наименования. "Выбор наименования сверхзадачи является чрезвычайно важным моментом, дающим смысл и направление всей работе". Однако наименование служит лишь каналом связи интуиции и сознания, не могущим претендовать на окончательность. "Я сказал то, что сказал" - вот ответ художника на вопрос о содержании его произведения, непереводимого с языка образов на язык логики. Именно непереводимость произведения искусства на язык словесных определений, отражающих лишь какие-то стороны сверхзадачи, но никогда не исчерпывающих ее истинного содержания, делает сверхзадачу результатом работы сверхсознания. Другим объектом деятельности сверхсознания является превращение сверхзадачи образа в процесс практически выполняемого актером сквозного действия. Здесь постепенно все большую роль играет сознание, разум, логика, здравый смысл. Здесь обнаруживаются и профессионально-технические умения, знания и навыки артиста, а также присущие ему индивидуальные свойства.

Теперь мы можем полностью обозреть этапы актерского перевоплощения. Через контролируемые сознанием действия актер не отождествляет себя с изображаемым лицом, но проникает в сферу движущих им мотивов (область, в значительной мере принадлежащая сознанию и подсознанию) вплоть до сверхзадачи образа (область сверхсознания) во имя решения своей сверх-сверхзадачи, т.е. удовлетворения своей художнической потребности. Разумеется, между сознанием, подсознанием и сверхсознанием нет жестких разграничительных линий. Эти разновидности высшей нервной деятельности человека тесно взаимодействуют друг с другом, их границы смещаются, их сферы влияния находятся в постоянном движении.

Осуществляемые в процессе перевоплощения действия - их называют "сценическими" - отличаются от любых обиходно-житейских действий тем, что возникают по заказу, как если бы их вызвала реальная необходимость. Такое "если бы" - первый и, может быть, единственный ясный признак природных актерских способностей. Многие люди не могут поверить в воображаемые обстоятельства, рождающие цель, поскольку этих обстоятельств в действительности нет. Этой вере научить нельзя. Но если у человека не может возникнуть заданная воображением цель, то не может возникнуть и сценическое действие, как бы ни было оно примитивно. Он может научиться совершать самые трудные и сложные действия, продиктованные реальной надобностью, но неспособен к простейшему сценическому.

Лишенный актерских способностей человек может только изображать действие, т.е. совершать движения, подобные тем, какие он совершал бы, если бы цель у него была. Такие движения доступны, разумеется, любому. Но всякое изображение действия отличается от действия, подчиненного возникшей цели. Нужна, впрочем, зоркость, чтобы увидеть это отличие, иногда чрезвычайно тонкое.

Актерская профессиональная грамотность начинается с умения создавать условия для возникновения натурального сценического действия. Умение это равно способностям к актерскому искусству. Исключительно одаренным актерам нет нужды специально заботиться об умении действовать. Они легко воображают себя в условиях жизни персонажа пьесы и, поверив в эти условия, перевоплощаются в образ, минуя технику перевода его внутренних качеств на язык действий. Этим языком они пользуются, как родной речью может пользоваться неграмотный. Таковы редчайшие, исключительные дарования, каким был, например, К.А. Варламов, не учивший ролей и в репетициях не нуждавшийся.

Если не считать таких исключений, то рост умений есть в то же время и рост дарования, хотя начинается он с зародыша способностей и без него невозможен. В дальнейшем дарование является не только постоянным спутником умений, но и главным стимулом их роста и накопления. Еще И. Кант заметил: "Уменье составляет признак таланта".

*Симонов П.В., Ершов П.М. Темперамент. Характер. Личность. - М., 1984, с.117-134.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor28.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor30.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Л.В. ГРАЧЕВА

### "ВОСПИТАНИЕ" ЧУВСТВ

*Чтобы творить - надо думать около.*

**Сурье**

Проблема художественного таланта - тема, требующая многостороннего подхода и нетривиальных путей решения. Личность художника представляет собой целый комплекс особенностей, специфических для каждого типа художественной деятельности. Возникает вопрос, существует ли некая общая черта, присущая любому из них.

Наука утверждает, что мозг разных людей обладает неодинаковой способностью осваивать и пользоваться различными типами кодов: зрительно-пространственным, словесным, акустически-образным, буквенным, цифровым и т.д. Способ кодирования информации сочетается с формой выражения (декодирования): музыкант мыслит звуками, живописец - цветовыми комбинациями, актер - зрительными образами, действенными видениями.

Однако известно также, что физиологические механизмы многих психических процессов, в частности механизм возникновения простых эмоций и цветовых ощущений, на чем основано множество тестов для определения эмоционального состояния, устроены сходным образом, и между ними существует зависимость. На этом основывается ряд гипотез, утверждающих, что вид возможной деятельности зависит не от способа кодирования информации, а от способа ее декодирования. Проще говоря, если талантливый живописец обладает идеальным слухом, соответствующей реактивностью и т.д., то он мог бы стать и музыкантом, и актером, а выбор той или иной направленности зависит от социальных факторов, нежели от типа художественной одаренности.

Таким образом, от видовой дифференциации художественной деятельности, где каждый вид нуждается в соответствующем его целям психическом обеспечении - особом механизме переработки собираемой психикой информации, можно подойти к интеграции подходов в диагностике и развитии художественной одаренности, т.е. исследованию общей доминанты, которую условно можно назвать "готовность к творчеству".

Это особое состояние эмоциональных механизмов, выраженное в способности "думать около", по определению французского психолога Сурье, увидеть в потоке раздражителей то, что не укладывается в "координатную сетку" стереотипного восприятия; это специфическая "зоркость", не связанная с остротой зрения, называемая со времен Платона интуицией, а сегодня - "неосознанным приобретением опыта".

Представляется, что вопрос о слагаемых художественной одаренности, при всей сложности и многообразии подходов, функциональном и ролевом разграничении, имеет общий для всех видов творчества фундамент - упомянутую особенность мышления. Сегодня термины "интуиция", "интуитивный канал информации" легализованы, и исследование проблемы из разряда оккультных переходит в категорию доступных для естественнонаучного анализа. Цели и необходимость такого анализа как нельзя лучше выразил Г. Гессе: "В этом-то и состоит стоящая передо мной трудная задача: выразить словами то, что не поддается словам; сделать рациональным то, что внерационально. Нет, ни о каких манифестациях божества, или демона, или абсолютной истины я при этом не думал. Силу и убедительность придает этим ощущениям... не их высокое происхождение, их божественность или что-либо в этом роде, а их реальность..." (Гессе Г. Игра в бисер, 1989, с. 29).

Возможны ли способы "очищения интуитивного канала", способы воздействия на процессы формирования образов? Иначе говоря, возможно ли развить творческую, художественную одаренность не увеличением "портфеля знаний и умений", а воздействуя на главную составляющую ее природы?

Нет области человеческой деятельности, для которой не был бы важен ответ на этот вопрос. Естественно, что особенное значение он имеет в познании природы художественного творчества. Психология творчества ищет теоретическое осмысление вопроса; художественная практика, в частности педагогика, должна внести свой вклад в исследование проблемы на эмпирическом уровне, основанном на современных представлениях о бессознательном. Театральная педагогика - та область художественной практики, где вопрос о возможностях развития творческой природы может стать волшебной палочкой, живой водой, дающей жизнь.

Следующий пример из книги Э. Барбы "The Dilated Body" очерчивает два возможных направления педагогики вообще: малыш бросает в море плоские камешки, терпеливо выбирает нужной формы и размера, пробует бросить снизу или параллельно поверхности, но ничего не получается. Менее терпеливым оказывается наблюдавший за этим взрослый, ведь он в детстве делал это лучше всех. Он выбирает камень, показывает малышу как держать руку, с какой силой бросать и... камень фантастически долго прыгает по воде, но ребенок разочарован, - "твои камни оставляют круги на воде, а я пытался сделать квадраты".

Одно направление связано с накоплением мастерства, педагог умеет сам и учит, как "бросать камешки в воду"; другое - ставит задачей устранение преград для реализации художественной одаренности, ищет способы пробуждения, открытия и развития творческой природы ученика. К педагогам, исповедующим второе направление, легче всего причислить оптом всех Великих на театре, оставивших после себя не менее великих учеников. Однако это не так. Только единицы пытались ответить на вопрос - как это сделать? Первым был К.С. Станиславский.

Величие Станиславского не только в том, что объективные законы творчества, открытые им, вечны, как законы Павлова или Ньютона, но в том еще, что они базировались на новейших для его времени открытиях в области физиологии, психологии, были современны им. Поэтому верность учению Станиславского заключается в следовании главному принципу - идти в ногу со временем.

Учение Станиславского, развивавшееся при его жизни, продолжает развиваться и сегодня в современных мировых театральных системах. Этот процесс идет в различных направлениях, одно из которых сводится к систематизации и канонизации открытий Станиславского (в силу некоторых причин это направление стало доминирующим в советской театральной практике); другое направление использует открытия учителя как фундамент и основу для дальнейших исследований и поисков, связанных с углублением представлений о природе творчества.

В частности, особый интерес представляет и сегодня, несмотря на прекращение театральной деятельности, такое явление, как творческая лаборатория Е. Гротовского, а также поиски его учеников и последователей, например Э. Барбы.

Когда Гротовскому задавали вопрос, что же нового, оригинального в его экспериментальных спектаклях, он, по его собственному выражению, "терял терпение". Смысл существования Театра-лаборатории во Вроцлаве не сводился к созданию спектаклей или реализации некоей художественной программы. Гротовского интересовал один-единственный вопрос: что такое театр? Что отличает его от других типов зрелища? Ответ, на первый взгляд, прост: отличие заключается в возникновении единственного в своем роде взаимодействия "актер - зритель", рождающего особое поле активного восприятия.

Способы провокации этого взаимодействия, проникновение в его сущность и составляют предмет исследования. Когда и почему "поле" возникает? Как участвует в этом режиссер? Каким должен быть актер? Что такое педагогика актерского мастерства? Что такое актерская техника и каким способом она приобретается? Конечно, нельзя утверждать, что Гротовский или Барба исчерпывающе ответили на эти вопросы, но опыт Лаборатории интересен как следующий этап постижения законов творчества и возможностей развития художественной одаренности.

Чтобы "не выводить из терпения" Гротовского, не будем останавливаться на анализе его спектаклей (хотя это представляет несомненный интерес с точки зрения реализации, предполагаемого результата) и даже на истоках того, что сегодня можно назвать методом Гротовского. Кстати, здесь объединилось то, что принято противопоставлять: Станиславский, Мейерхольд, Арто, Восточный театр и т.д.

Следует рассмотреть подходы к тренингу актерской психотехники и педагогические задачи, стоящие перед режиссером или педагогом актерского мастерства.

"Есть что-то несравнимо интимное в работе с актерами, доверившимися себе. Он должен быть внимателен, доверчив и свободен, и тогда мы исследуем его возможности до предела. Я слежу за его ростом, удивляясь и желая помочь. Мой рост проецируется в нем, и тогда наш общий рост превращается в открытие" (Гротовский).

Доверие, свобода и "выход за пределы" (эксцесс) - три кита, на которых зиждется Метод, к ним должен стремиться актер в творческом акте, это те чувства, на которые он провоцирует зрителя, индуцируя энергетическое поле взаимодействия "актер - зритель", сдирающее "жизненные маски", освобождающее и очищающее души.

"Почему мы интересуемся искусством? Оно помогает преодолеть наши пределы, превзойти собственные ограничения, наполнить пустоту, создать нас самих... Это процесс, при котором внутренняя темнота медленно освещается... театр делает усилие сдирания жизненной маски... театр всегда в этом случае казался мне местом провокации".

Зритель отзовется на провокацию, если импульсы, исходящие от актера, будут подлинны, если "оголение актера", как это называет Гротовский, совершается публично, с "жестокостью к себе", по формуле Арто. Такого рода акт освобождения от всякого сопротивления душевным импульсом, когда актер "не демонстрирует свое тело... не продает свой организм, а приносит его в жертву" и является, по Гротовскому, сутью актерского творчества. Это требует специальных условий и определенных упражнений, составляющих тренинг Гротовского. К условиям относится существование "постоянного театрального коллектива, для которого такой род творчества является хлебом насущным". Главной же целью и задачей тренинга становится "не обучение чему-то, а уничтожение преград в протекании психических процессов".

Результат - освобождение тела ("расширение тела", как это называет Э. Барба), взаимосвязь между внутренними импульсами и формой их выражения, мгновенная реакция на внутренние импульсы, когда тело "исчезает", "растворяется", "сгорает". Зритель воспринимает только серию видимых импульсов, пробивающих и очищающих его "интуитивный канал", воздействующих на психику, "медленно освещая темноту". С точки зрения сегодняшних представлений о бессознательном, в данном случае снимаются тормоза с функциональной системы, обеспечивающей вербализацию внешних воздействий, снижается порог опознания внешнего раздражителя.

Это "требует упражнений специального характера: я имею в виду упражнения на самоконцентрацию... совершение акта... самопроникновения, оголения требует мобилизации всех физических и душевных сил от актера, который достигает таким образом состояния пассивной готовности. Пассивной готовности для претворения в жизнь активной партитуры".

Понятия "самоконцентрация", "медитация", "энергообмен" занимают значительное место в современных исследованиях законов творчества. Медитация как "собранность внимания необычного рода и силы, когда человек как бы целиком сливается с предметом размышления..." (Сидоров В. Семь дней в Гималаях, с. 38), есть один из способов тренировки направленного внимания, мышечной свободы и т.д.

Суть и цель актерского тренинга Гротовский формулирует удивительно точной метафорой: "...это то в актерской игре, что роднит ее скорее с искусством скульптора, чем с живописью. Живопись - есть накопление красок, в то время как скульптор сдирает наслоения с формы, как бы ожидающей воплощения в глубине камня". Задачей становится не разложение актерской техники на первоэлементы: речь, пластика, импровизация, взаимодействие и т.д., но развитие качества, составляющего сущность актерской одаренности - способности к беспрепятственному воплощению внутренних психических импульсов во внешнее выражение, преодолевая физиологические преграды (тело, речь, психические барьеры). Гротовский называет это "выходом за пределы", его ученик и последователь, Э. Барба, говорит о "расширении человека": "Расширенный человек - это горячий человек, но не в эмоциональном или сентиментальном смысле слова. Чувство и эмоция - это только следствия процесса как для актера, так и для зрителя. Это раскаленный человек в научном смысле слова: частицы, составляющие его существо, возбуждаются, выделяют больше энергии, увеличивается скорость их движения, сильнее отталкиваются, притягиваются, занимают большее пространство".

Э. Барба не подтверждает свою мысль строгим научным доказательством, но в своих поисках и выводах он отталкивается от современного состояния таких наук, как физиология, психология, нейрофизиология, психотроника, биоэнергетика.

Долгий экскурс в исследования Гротовского и его учеников потребовался для иллюстрации мысли, которая все еще нуждается в доказательствах: учение Станиславского - открытая функциональная система, элементы которой взаимокоррелируются с появлением новых знаний. Многое из того, что предвидел гений Станиславского, сегодня получает научное подтверждение и развитие, например, такие понятия как "излучение", "лучеиспускание" и "лучевосприятие" уже не кажутся фантастическими. Можно привести еще множество примеров развития учения в современных театральных системах, но это - предмет отдельного исследования.

Важно выделить те возможности, которые представляет сценической педагогике современный уровень знаний о природе человека и законах творчества.

Конечно, сегодня еще не приходится говорить об их концептуальной разработанности или научной строгости. До сих пор остается не сформулированным подход, который объединил бы все многообразие наблюдаемых явлений из сферы бессознательного в опыте различных школ и направлений, начиная от высокоразвитых религиозных систем, включающих многовековую эзотерическую практику, до юнгианской, трансперсональной и гуманистической психологии. Не претендуют на роль всеобщей теории и отдельные построения, касающиеся саморегуляции, энергообмена, гипноза, основанные на современных исследованиях мозга человека.

Нет общего, а, следовательно, не проторен пока путь от общего к частному, но, очевидно, что частное, включающее огромный эмпирический материал, требует обобщения, экспериментального подтверждения и осознанного применения.

Далее обратимся к тем областям знания, которые представляют несомненный интерес для художественной практики и сценической педагогики.

Интердисциплинарный подход является общей тенденцией в исследовании многих явлений, в частности, категорически невозможно говорить сегодня об актерской психотехнике в рамках только искусствознания.

Итак, аксиомой стало положение о необходимости эмпатического взаимодействия "сцена - зрительный зал", а точнее, "актер - зритель". Не требует доказательств и то, что главной, необходимой и достаточной составляющей здесь является действующий актер, возможности его психики (расчленение сознания на "Я" и "не Я", порождающее пару "актер - образ"). Известны специфические особенности организации психики такого рода. Очевидно и доказано активное участие бессознательного в творческом процессе (Бессознательное. Тбилиси, 1985. Т. 4).

Несмотря на всю сложность задачи и отсутствие консенсуса в определении самого понятия "бессознательное", всеми направлениями признается принцип дифференциации механизмов, "реализующих активность бессознательного и сознания, и факторов, направляющих каждую из форм психической деятельности" (Бессознательное. Тбилиси, 1985. Т. 4, с. 96).

Воспользуемся этим принципом для построения модели искомого взаимодействия "актер - зритель" и уяснения возможности его достижения. Эмпатически ориентированные воздействия эффективны, если они отвечают глубокой потребности индивида, которая может осознаваться ясно, или смутно, или вовсе не осознаваться. Г.А. Товстоногов называл это "болью" зрительного зала. Попадая в боль зрительного зала, театр возбуждает "социальную энергию"\*, воздействуя на факторы, "направляющие активность бессознательного и сознания" зрителей. (\* Формулировка принципа социальной энергии принадлежит профессору Г. Амону, директору Германской Академии психоанализа: "Социальная энергия - это межчеловеческая психическая энергия... она всегда создается группой... обусловливая развитие "Я-структуры" конкретного человека, творя эту "Я-структуру"... это психологическая энергия, которая возникает на основе межчеловеческих отношений... лишаясь ее, человек умирает". - Бессознательное. Тбилиси, 1985. Т. 4, с. 94.) Для этого необходимо, чтобы механизмы, реализующие эту активность у актера, не препятствовали возникновению эмпатии, или, в терминологии Гротовского, осуществляли "беспрепятственный переход психических импульсов во внешнее выражение".

Из этой модели можно выделить следующие особенности актерской психики:

1) относительная независимость направляющих факторов и реализующих механизмов, когда личностные факторы в процессе перевоплощения уходят на второй план ("контрольная свеча", в терминологии Станиславского), а подлинно направляющими становятся факторы, диктуемые "магическим если бы", т.е. обстоятельствами роли;

2) степень развития механизмов, реализующих активность бессознательного, позволяющая вышеназванный "беспрепятственный переход..." В эту структуру можно вписать все привычные термины психологии творчества, характеризующие особенности актерской одаренности (действенное воображение, направленное внимание, эмоциональная память).

Способы развития этих возможностей известны и применяются во многих областях человеческой деятельности в той или иной степени. Общим механизмом является сознательная психическая саморегуляция - самовоздействие человека на самого себя, методы и приемы которой исследует и применяет психотерапия.

"Игнорирование клинического материала является крайностью неоправданной. Ведь это значительно сузило бы диапазон возможностей психологии творчества... раскрытие некоторых замаскированных механизмов творчества посредством использования материала из патологии вовсе не заставляет говорить о патологической природе самого творчества" (Абрамян Д. Об особенностях художественного творчества. Ереван, 1979, с. 20).

Из множества существующих методик можно выделить несколько подходов, имеющих применение и экспериментальное подтверждение: различные системы аутотренинга (релаксация, самовнушение, аутогипноз); гипнотическое внушение образа другой активной личности (эксперименты психолога В.Л. Райкова); биоэнергетический тренинг (телесная психотерапия А. Лоуэна); методы групповой психотерапии (К. Рудестам); методы воздействия на психоинтеллектуальную деятельность, предлагаемые синектикой (увеличение объема и подвижности ассоциативного мышления), дианетикой (расширение сознания).

Подробный анализ приемов перечисленных методов не может быть сделан в объеме этой статьи, а возможности их применения в театральной педагогике требуют аргументированного обоснования и экспериментального подтверждения. Первое может быть предпринято уже сейчас; второе же нуждается в выполнении многих условий, касающихся не только консолидации усилий сценической педагогики и психологии творчества на новом уровне (практическое взаимодействие в процессе обучения), но и структурной реорганизации системы театрального образования, т.к. существующая насыщенность и жесткость учебного плана не дают места эксперименту в рамках вузовской программы. Необходимо искать пути для проведения подобного эксперимента на основе научно-обоснованной методики, опирающейся на обобщение всего опыта как педагогики, так и психологии творчества. Очевидны два направления поисков: изыскание возможностей создания экспериментального курса при Театральном институте, но независимого от него методологически и организационно; сотрудничество с другими организациями, также заинтересованными в результатах эксперимента, например, РАН или Международным институтом резервных возможностей человека.

Остается отметить, что эти заметки не претендуют на исчерпывающее обоснование необходимости создания комплексной методики обучения актера с учетом современных представлений о природе творческого процесса, о которой шла речь. Объем статьи и тема сборника не позволяют этого сделать. К сожалению, пока приходится лишь ставить, но не решать проблему, которая все более актуализируется - проблему интеграции усилий науки и сценической педагогики в развитии художественной одаренности. Нужно помнить, что аналогичный подход и задача были сформулированы еще Станиславским, кстати, он же предложил И.П. Павлову практическое сотрудничество, которому не дано было осуществиться из-за смерти последнего. Попытки ее решения предпринимают немногие, среди них Гротовский, Барба и еще единицы... Их опыт на пути, предложенном Станиславским, требует исследования и обобщения; здесь же прикосновение к ним только иллюстрирует возможности, мимо которых нельзя проходить прямым наследникам учения.

*Грачева Л.В. "Воспитание" чувств. // Диагностика и развитие  
художественной одаренности. Сборник. - СПб., 1992, стр.127-135.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor29.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor31.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Б.М. РУНИН

### О ПСИХОЛОГИИ ИМПРОВИЗАЦИИ

Человек присел к роялю и задумчиво перебирает клавиши. Еще ничего нет - ни идеи, ни темы, ни замысла. Ничего конкретного. Есть только настроение и прорастающая из него тоска по мелодическому познанию себя в мире и мира в себе. Есть смутная потребность творческого самоосуществления. Перебирая клавиши, человек нащупывает точку приложения этой потребности, направление этого чувства, контуры этого музыкального состояния. Из непреднамеренного сцепления звуков постепенно возникает логика их движения. Она несет в себе ритмический рисунок, проблески мысли, зачатки мелодии. И вот уже кажется, будто из самого процесса безотчетного, случайного перебирания клавишей чудесным образом рождается музыка...

*Я клавишей стаю кормил с руки*

*Под хлопанье крыльев, плеск и клекот...*

Это - начало известного стихотворения Б. Пастернака "Импровизация". Кибернетик увидит за этой метафорой перебор случайных возможностей. Психолог - бессознательный поиск ассоциативной доминанты. Любитель поэзии - образ творческой окрыленности. И каждый будет по-своему прав.

Импровизация как "первотворчество", как самая непосредственная попытка извлечь порядок из беспорядка, как чисто интуитивное самоопределение в хаосе впечатлений и эмоций, как свободный полет своевольной фантазии - все это знакомо представителям разных видов искусства. И все же импровизация импровизации рознь. Например, в музыке она направлена преимущественно на себя. В кинематографе, напротив, вовне. Да и самое понятие "импровизация" вовсе не однозначно - его семантика далеко не во всяком контексте соответствует его этимологии. Настолько, что оно может содержать в себе как позитивный, так и негативный смысл.

Этимология настаивает на внезапности как на определяющем признаке импровизации. При таком подходе интересующий нас феномен рассматривается прежде всего как творчество без предварительной подготовки, как "атака с хода". Здесь акцентируется момент субъективной неожиданности, драгоценный тем, что он должен гарантировать максимальную непосредственность развития художественной мысли, безусловную непредвзятость авторских суждений. Чтобы и образы, и образные связи, и эмоциональные оценки успели заявить о себе еще до того, как им преградят дорогу вездесущий здравый смысл, трезвая аналитичность и мудрый скепсис.

Однако вспомним нашу первую, еще школьную встречу с феноменом импровизации - "Египетские ночи". Ведь у Пушкина в этом отрывке упор делается не столько на отсутствие предварительной подготовки, сколько на способность импровизатора мгновенно ассимилировать постороннюю идею, образно осваивать и претворять материал, предложенный извне. Это уже не просто спонтанное лирическое самоосуществление, а публичное и безотлагательное выполнение творческого **заказа**. Это - умение сфокусировать в нужный момент все силы души и ума, все запасы памяти и все причуды воображения на одной, продиктованной **кем-то** специальной задаче. Да еще так, чтобы **сразу** превратить эту задачу в **личную** и **насущную**.

"Чужая мысль чуть коснулась вашего слуха и уже стала вашей собственностию, как будто вы с нею носились, лелеяли, развивали ее беспрестанно", - высказывает свое удивление Чарский заезжему итальянцу. И тот в свою очередь тоже считает неизъяснимой именно "эту тесную связь между собственным вдохновением и чуждой внешнею волею". Тут уже не приходится говорить об изначальной свободе и абсолютной непроизвольности рождения образов. Речь может идти скорее о "сочинении на заданную тему".

Тогда, может быть, для импровизации характерно и нечто другое. Нечто, хотя и не снимающее признака внезапности, однако позволяющее взглянуть на дело и в ином аспекте. Быть может, суть как раз в мгновенной реактивности импровизатора, которая чудесно сокращает, сводит к минимуму или даже начисто **аннулирует временной промежуток между "замыслом" и "осуществлением"**?

Да, видимо, эта "совмещенность", эта "одномоментность" рождения и "цели" и "средств" полнее охватывает и глубже выявляет суть импровизации. И, пожалуй, ее легче всего проследить на примерах исполнительского творчества, наиболее наглядного и доступного для анализа. В самом деле, ведь оно осуществляется, во-первых, многократно, а во-вторых, публично, так что **непредвиденное** рождается в нашем присутствии.

Постоянные посетители концертов отлично знают, что Рихтер или Коган никогда не исполняют одну и ту же вещь точно так, как играли ее прежде. Да и любителям театра хорошо известно, что, допустим, Смоктуновский или Ульянов в одних и тех же ролях, но в разных спектаклях никогда не повторяют себя досконально. Каждое исполнение, если оно действительно творческое, а не механическое, неизбежно сопровождается какими-то новыми нюансами, свежими красками, необычными оттенками. От раза к разу меняются акценты, интонации, звучания, трансформируется сама пластика творческого поведения, самый характер воплощения личности артиста в создаваемом образе.

Происходит это по разным причинам. Иногда на такие экспромты артиста толкает смутная неудовлетворенность, непредусмотренный поиск лучшего решения, безотчетная потребность экспериментирования. Иногда - изменившееся творческое самочувствие, которое тоже исподволь диктует артисту свою волю. Иногда - необычная обстановка: непривычный репертуар, незнакомая аудитория, новый состав исполнителей и т.д. Отступление от прежней программы действий в таких случаях далеко не всегда осознается исполнителем загодя и часто поражает его самого.

Разумеется, эта характерная для импровизации единовременность "пароля" и "отзыва" - прерогатива не только исполнителя, но и "сочинителя" тоже. Легче всего объяснить этот феномен, когда речь идет о сочинительстве примитивном, т.е. о вольных или невольных подражаниях образцам или о "вариациях на тему", особенно в музыке.

Так как образным мышлением в таких случаях автор себя не слишком обременяет, рука подобного сочинителя сама, помимо сознания, резво выводит создаваемую мелодию, даже как бы **опережая** намерение. "Обычно это - настойчивое повторение очень затрепанных кадансовых формул, как точек опоры, вокруг которых крутятся, с постоянным к ним возвращением "случайные" сочетания", - говорит Игорь Глебов (Б. Асафьев).

Но самое удивительное свойство импровизации в том и заключается, что она и в поистине изощренном творчестве способна породить эту чудесную **инверсию**, когда реализация как бы предшествует намерению, когда рука как бы сама ведет мысль, и созданное фиксируется, подхватывается и оценивается автором лишь постфактум. Больше того, именно эта инверсия часто становится свидетельством подлинного взлета творческой энергии человека.

Представьте себе такую ситуацию, будь то в музыке, будь то в поэзии: ритмико-смысловая волна, вызванная к жизни автором, внезапно подчиняет себе его самого. И тогда, внимая ее "несущей силе", ее имманентной логике, ее внутренней динамике, ее выдвинутым вперед велениям, он готов следовать и дальше подсказанному ею курсу. Даже вопреки своим первоначальным планам.

В этом смысле импровизация может рассматриваться как логическая и психологическая модель творческого процесса вообще. Не случайно концепция, согласно которой творчество получает свое научное истолкование в качестве "опережающего отражения" (как исторически, так и логически), приобретает все больше и больше сторонников. Во всяком случае импровизация как творчество самородное и сиюминутное ("здесь и сейчас"), как творчество "на лету и ненароком" (Тютчев), как творчество "навзрыд" (Пастернак), как "мгновенная удача ума" (Ахмадулина) подарила нам немало истинных шедевров. "Парадокс опережения", когда желаемое реализуется у художника раньше, чем он успевает осознать свое хотение, становится фактором поразительных открытий. Поразительных хотя бы уже одним тем, что они были непредсказуемы и для самого автора.

Импровизационное начало неотъемлемо входит в структуру подлинно художественного, т.е. подлинно оригинального познания, которое может быть осмыслено, в частности, как череда локальных импровизаций. Ведь творческий процесс экспериментален на всем его протяжении. И на каждом этапе - это не столько следование уже имеющимся планам и намерениям, сколько естественно складывающееся отступление от них. Их пересмотр, даже их попрание. Тут на каждом шагу возникает нечто непредусмотренное самим автором.

Ведь как бы ни был отчетлив и совершенен замысел, произведение рассказывает автору самое себя лишь творясь, лишь развертываясь у него под рукой. И тут всегда должно найтись место для "самопроизвольных", "нечаянных" решений. Потому что истинный художник в процессе работы ведет со своим творением непрестанный диалог. Он не только направляет, но и поминутно вопрошает свое детище, доверчиво советуется с ним, а через него и с окружающей действительностью. И то, что ответные подсказки могут решительно противоречить первоначальным наметкам автора, собственно и позволяет назвать это занятие познанием. Намерение и результат тут могут совпадать, а могут и не совпадать. И вот это несовпадение часто становится источником удивительных художественных прозрений. В этом смысле художник в процессе творчества не только получает то, что желает, но и желает то, что у него получается.

Момент импровизации ускоряет познавательный процесс в искусстве. Он обогащает творчество по методу "проб и ошибок", творчеством "наощупь", творчеством "скоропостижным", творчеством "вдруг" и "напролом".

Однако вернемся к пушкинскому описанию интересующей нас психологической ситуации. Как вы помните, Чарского удивило в ней, во-первых, мгновенное творческое присвоение "чужой мысли" и, во-вторых, отсутствие "этого беспокойства, которое предшествует вдохновенью".

Что касается "чужой мысли" или "чужой внешней воли", как говорит о диктате полученного задания пушкинский импровизатор, то проблема эта теперь достаточно хорошо разработана. Только мы ее вслед за Станиславским называем проблемой "предлагаемых обстоятельств". Что же касается взаимоотношений импровизации и вдохновения, то тут дело обстоит сложнее.

Прежде всего возникает вопрос: о каком "этом беспокойстве" говорит Чарский? Ведь он имеет в виду не вдохновение, а нечто предшествующее ему. Быть может, то состояние "предпесенной тревоги", о котором уже в наши дни упомянула Ахматова? Или необходимость отдаться во власть еще неведомого потока ассоциаций, а для этого отбросить обычные фильтры, приглушить усилием воли придирчивый механизм отбора?

Из разговора Чарского с итальянцем следует, что как бы там ни было, а все же импровизация нуждается во вдохновении и без него невозможна. И, наверно, это правильно. Но ведь и утверждение обратной зависимости тоже, по-видимому, не будет ошибкой. Скорее всего тут все индивидуально и никак не поддается жесткой регламентации.

Сам Пушкин не раз высказывался по этому поводу и его мнение общеизвестно. "Искать вдохновения всегда казалось мне смешной и нелепой причудою, - говорил он. - Вдохновения не сыщешь; оно само должно найти поэта". Однако многие художники иначе смотрели на эту проблему и как раз считали импровизацию "пусковым механизмом" творческого процесса.

Творчество по логике своей есть процесс самоорганизации, самонастройки и здесь всегда важен отправной момент, первый шаг. Импровизация, являясь творчеством "врасплох", может "спровоцировать" вдохновение и счастливо задать тон всему дальнейшему развитию художественной мысли.

Станиславский всю жизнь задавался фундаментальным вопросом: "как сознательно возбуждать в себе бессознательную творческую природу для сверхсознательного органического творчества". В числе многих его ответов на этот вопрос есть и такой: "экспромт и неожиданность - лучшие возбудители творчества".

Когда-то, еще на заре Художественного театра, Станиславский нашел горячего сторонника свободной, естественной манеры игры в лице Горького, который был тогда одержим идеей саморазвития характеров действующих лиц как на репетициях, так и по ходу спектакля. В одном из писем Станиславскому Горький мечтает о таком театре, где автор сможет подобно Мольеру время от времени видоизменять поведение персонажей сообразно тому, как их понимают и чувствуют исполнители. Да и сами актеры, по мнению Горького, могли бы в таком театре вносить коррективы в свои роли уже на сцене. Он считал, что, прибегая к подобным импровизациям, можно "оживить, привести в движение нетронутый слой тех личных впечатлений бытия, который лежит в душе каждого и обычно изгнивает бесплодно или формируется чужими словами, в чужие формы...".

Станиславский тоже считал, что импровизация активизирует бессознательные потенции художника, что она избавляет ум от инертности, что экспромты "освежают, дают жизнь и непосредственность нашему творчеству...". Поэтому он такое большое значение придавал упражнениям на "если бы". Он был убежден, что с "если бы" (если бы я оказался в таких-то предлагаемых обстоятельствах) начинается всякая образная жизнь, что это предположение не просто переносит человека в воображаемую сферу, но и магически оживляет весь его умственный и чувственный опыт применительно к данному случаю.

По-видимому, это "если бы" не что иное, как та самая "чужая мысль", что была мгновенно подхвачена пушкинским импровизатором. Ведь именно эта логика позволила итальянцу сразу погрузиться в "предлагаемые обстоятельства" двора Клеопатры.

С помощью "если бы" он, наверно, и приступил к "выманиванию" художественного смысла из, говоря словами Станиславского, "живых человеческих элементов собственной души, из своих эмоциональных воспоминаний...". Для великого режиссера импровизация была дорога ее способностью с максимальной естественностью и непосредственностью пробуждать к действию скрытые ресурсы нашего творческого поведения.

В искусстве для Станиславского **что** - сознательно, а **как** - бессознательно. Поэтому, если направить все внимание на **что**, бессознательное само проявится во всем своем естестве, считал он.

Любопытно, что, приведя это высказывание Станиславского в своей очень интересной книге "Парабола замысла", известный наш кинематографист А. Михалков-Кончаловский заметил: "Высвобождение подсознательного - в актере, в самом себе - и есть самое сложное в процессе работы режиссера над картиной".

Заметьте - и "в самом себе". Значит, кинорежиссер тоже дорожит этим даром нечаянности. Вероятно, все, что касается актерской импровизации на сцене, может быть использовано и на съемочной площадке. С той, наверно, лишь разницей, что киноактер очень часто **вынужден** импровизировать там, где театральный актер может позволить себе такую вольность просто по наитию. Действительно, киноактеру в отличие от своего театрального коллеги не в диковинку сниматься после одной беглой репетиции, а то и вовсе без подготовки - прямо с поезда или с самолета. Но кинорежиссер! Казалось бы, кто угодно, только не он.

О какой режиссерской импровизации может идти речь, если постановка фильма заранее досконально расписана по всем мыслимым и немыслимым параметрам и еще до съемок уже существует на бумаге в виде различных, тщательно составленных, повсюду согласованных и многими лицами завизированных документов. Таких, как производственный план, смета, состав съемочной группы, утвержденные эскизы, утвержденные места съемок, утвержденные кинопробы и т.д. и т.п., не говоря уже о рабочем сценарии, в котором все скрупулезно рассчитано и зафиксировано - не только описание мизансцен, диалога, шумов, крупности плана, движения камеры, но и сколько метров будет снято в павильоне, а сколько на натуре, сколько в натурном интерьере с достройкой, а сколько в декорациях на местности и какие эпизоды надо "взять" зимой, а какие летом...

Казалось бы, ни о каких "степенях свободы", необходимых для импровизации, тут говорить не приходится. При том что современный кинорежиссер наделен беспрецедентной в истории искусства властью и волен распоряжаться максимальными людскими и материальными ресурсами, его возможности в смысле всяких непредвиденных действий пропорционально ниже, чела у других участников съемочной группы.

Тем не менее творчество есть творчество. Кстати сказать, есть в кинопроизводстве такая стадия работы, когда режиссер остается один на один с искусством и когда сам материал **требует** от него непредумышленных художественных решений. Это монтаж, который весь является импровизацией по преимуществу. Однако это особая специальная тема.

Но даже помимо монтажа, несмотря на все сложности - производственные, организационные, финансовые, юридические, этические (чего стоят одни только взаимоотношения со сценаристом!), с непреднамеренностью своего творческого поведения так или иначе знакомы все режиссеры. Даже те, которые чуждаются всякой импровизации и не ждут от нее добра, как например Ю. Райзман. А уж тем более представители "авторского кино", имеющие возможность по ходу дела варьировать собственные сценарные разработки.

Так С. Герасимов склоняется к тому, что в авторском кинематографе сценарий - это всего лишь полуфабрикат, подлежащий дальнейшему уточнению. Отчетливо представляя себе характеры своих действующих лиц, он даже в процессе съемок иногда еще не знает всех ситуаций, в какие им предстоит попасть. Больше того, было и так, что он до самого конца работы над фильмом колебался в отношении двух вариантов финала.

Но разве только сюжетными хлопотами исчерпываются внезапности постановочной деятельности? Объективная логика развития творческой мысли рано или поздно, но приходит (не может не прийти!) в противоречие с исходными субъективными наметками и ставит художника в импровизационную ситуацию по самым различным поводам. Естественный ход вещей вынуждает его считаться с неожиданными обстоятельствами, неучтенными требованиями, настойчивыми подсказками как реальной действительности, так и образной среды, уже созданной им самим и теперь выдвигающей свои претензии.

"Параллельно целенаправленным действиям режиссера и актеров, но как бы независимо от режиссерских усилий накапливаются в нашей работе непредвиденные приращения к образу, - говорит С. Герасимов. - И в отношении к ним осмысленность действий означает лишь намерение уловить и сохранить самопроизвольно, попутно возникшие живые подробности. Я говорю о случайностях всякого рода. В кинематографе поразительна игра случайного!..".

В сущности каждый выезд на натуру, каждая встреча с незнакомым актером, каждое столкновение с реальными жизненными обстоятельствами, не говоря уже о личном погружении в необычную социальную и предметную среду, неминуемо диктует автору фильма новые эмоциональные акценты, новые ритмы, новые соотношения, а иногда и новые эпизоды и даже совсем иную образную атмосферу картины. В этом смысле большой интерес представляет поэтапная перестройка всей художественной структуры такого памятного произведения современного киноискусства, каким явилось "Зеркало" А. Тарковского. Литературный сценарий фильма, написанный им совместно с А. Мишариным, претерпел очень серьезные изменения уже на стадии сценария режиссерского, а фильм в свою очередь явил собой нечто совсем иное.

Собственно, тут нет ничего удивительного, ибо подлинно художественное, подлинно новаторское произведение всегда и неизбежно содержит в себе элемент непредсказуемости. Тут каждая мизансцена, каждая реплика, каждый монтажный стык может распахнуть перед автором такие манящие дали, которых он никак не мог различить сквозь магический кристалл своего первоначального замысла.

Помимо всего прочего, производство фильмов полно случайностей далеко не творческого характера. Я имею в виду всякого рода неполадки, неувязки, ошибки, коварные шутки погоды, причуды транспорта и тому подобные каверзы, к которым режиссер вынужден на ходу приспосабливаться, каждый раз доказывая, что находчивость, изворотливость и оптимизм - неотъемлемые качества его профессии.

Может быть, именно поэтому Бергман так решительно высказался однажды против своеволия случая в кино. "Импровизировать нельзя, - как-то сказал он, - надо готовиться, надо быть тщательным, надо планировать". Впрочем, он тут же оговорился: "Только когда все тщательно подготовлено, когда все отработано, тогда можно начинать импровизировать".

Однако большинство режиссеров, особенно западных, придерживаются иного взгляда на регламентацию творческого процесса. Даже те из них, кто признает необходимость и неизбежность жестких установлений, стараются обратить их в источник новизны, извлечь из них творческую выгоду, считая, что ограничения иной раз стимулируют изобретательность. В этом смысле очень интересно признание знаменитого испанского режиссера Бунюэля. "Когда продюсер, - говорит он, - предоставляет мне полную свободу делать все, что мне взбредет в голову, я чувствую себя как бы иссушенным. Мне нужны стены, которые можно сокрушать, нужны трудности, которые надо преодолевать. Возможно, столкновения с запретами побуждает к действию. Что касается меня, запреты заставляют меня искать решения, позволяющие высказать определенные мысли на особый лад".

Пожалуй, самым убежденным и откровенным сторонником импровизационного метода работы в кино заявляет себя Феллини. "Художнику трудно отличить, что он делает умышленно, а что загадочно или необъяснимо, - сказал он еще лет пятнадцать назад. Я знаю, что я хочу определенного эффекта, и я пытаюсь достигнуть его и знаю, зачем мне нужен этот эффект. Но что касается более глубоких мотивов, смысла некоторых событий внутри фильма, я не думаю, что это планируется заранее. Это приходит спонтанно и необъяснимо".

Уже во времена "Амаркорда" Феллини заметил, что в процессе съемок под диктатом техники, света, камеры создается совершенно новый вариант фильма. Быть может, именно поэтому он всегда считал, что "самое главное - быть верным не первоначальной идее, а идее будущего произведения, помочь этой идее развиваться свободно, непринужденно".

Разумеется, подобная позиция присуща не только деятелям такого "неклассического" вида искусства, как кино, но и представителям традиционных способов художественного познания. Еще Достоевский говорил, что писатель осознает свои убеждения "под пером", т.е. не до, а в самом процессе творчества. И это очень важная идеологическая функция импровизации вообще. Всякой импровизации. Ведь в творчестве художник **формируется**, быть может, даже в большей степени, чем проявляется. Импровизация сжимает, сводит постижение и исполнение воедино. Она придает идейному формированию автора черты естественности и органичности в той же мере, в какой сообщает эти же качества его детищу.

И все же кинематограф, вопреки всем его производственным регламентациям, должен быть признан искусством импровизационным по своей природе. Во-первых, потому, что его создает разнородный коллектив, и он таким образом вбирает в себя и синтезирует самые разные импровизационные навыки и возможности - литературные, режиссерские, актерские, изобразительные, музыкальные. А во-вторых, потому, что кинематографу свойственна не только субъективная, но и "объективная импровизация" .

Самое участие в этом синтетическом процессе камеры, механически фиксирующей представший перед ней материальный мир, неизбежно наполняет фильм тысячами непредумышленных реалий и незапланированных подробностей. Они попадают в поле зрения камеры и так или иначе участвуют в формировании образного, а следовательно, и идейного поля картины. И уж тут не уйти от неожиданных эффектов, непредусмотренных связей, непредугаданных ассоциаций. Это "импровизирует" сама действительность.

В сущности вся область хроникально-документального кинематографа есть не что иное, как крайняя степень импровизации. "Объективной" - потому, что действие тут "ставит" сама жизнь с присущей ей непосредственностью. "Субъективной" - потому, что момент внезапности обычно вынуждает документалиста принимать мгновенные решения и действовать без всякой подготовки, руководствуясь лишь предложенными жизнью обстоятельствами.

Тут мы подошли к одной из самых любопытных особенностей кинематографа, специфичной в ряду других искусств. Элементы и следы импровизации мы можем обнаружить в любом виде художественной деятельности. То - как структурное качество, например непосредственность, естественность, "самородность" рифмы в поэзии (богатая рифма почти всегда и плод, и стимул импровизации! Так же, как и наитие внезапно сверкнувшей метафоры). То - как жанровый признак: этюды, наброски, прелюды и т.д. в живописи и музыке. То - как свидетельство непреодоленного фольклорного мышления с его наивной, реликтовой импровизацией в младописьменных литературах.

Но вот в наши дни импровизация стала мощным стилеобразующим фактором для целого направления самого современного искусства, каким является кинематограф. Я имею в виду творчество таких наших режиссеров, как М. Хуциев, О. Иоселиани, А. Герман и многих других, для кого хроникально-документальная стилистика стала заветной эстетической нормой.

Это направление утверждало себя в обстановке напряженной эстетической полемики, и нет ничего удивительного, что его борьба за место под солнцем была сопряжена с некоторыми радикальными экспериментами и полемическими крайностями. Пиком такого экспериментирования явились на Западе соблазны "хэппенинга", которые одно время грозили даже потеснить принципы образного мышления. Адепты эстетики случайного происшествия стали придавать ей большее значение, чем она того заслуживает. Некоторые сторонники импровизации в кино увидали в "скрытой камере" с ее "жизнью врасплох" **единственное** средство для достижения естественности и натуральности на экране. Так, "творчество врасплох" как бы наложилось на "жизнь врасплох", порождая крайнюю неопределенность образного мышления, вернее, даже отказ от него.

Но, повторяю, это были крайности. Между тем, прекрасные фильмы "Асино счастье", "Был месяц май", "Жил певчий дрозд", "Пастораль", "Двадцать дней без войны" и многие подобные им воочию доказывали, что импровизационная хроникальность и как метод, и как стиль обладает несомненными художественными достоинствами и что "скрытая камера", когда она оправдана (или метод "актера, пущенного в толпу"), становится средством достижения редкостной художественной достоверности.

К сожалению, многие отнеслись к этим веяниям, сулящим кинематографу более высокую степень жизненности, как к скоропреходящей моде. Некоторые режиссеры, достигнув на этом пути замечательных результатов и вкусив пронзительной правды, внезапно испугались ее и шарахнулись в другую сторону. Эту двойственность легко обнаружить, например, у А. Михалкова-Кончаловского как в его творчестве, так и в его суждениях об искусстве. Вот как он сам рассказывает о работе над "Асиным счастьем".

Картина "снималась методом провокаций, импровизаций на площадке, где и режиссер и оператор лишь в самых общих чертах могли представить, что сейчас произойдет перед камерой... А иные и вовсе не знали, что в данный момент их снимают". И далее: "Многие сцены снимались спонтанно, скрытой камерой, без всяких заданных актеру мизансцен... Стихийность и логика были здесь заодно... Главное - поймать "чудесное, неожиданное выражение лица". Не надо вымучивать его из актера. Должно быть оставлено место для случайности... По-моему, вообще лучше всего, когда актер, приходя на площадку, еще не знает, как он сегодня будет играть".

Результатом было удивительное произведение искусства, исполненное творческой свободы, раскованности и свежести. Импровизация как метод и импровизация как стиль проявили здесь полное согласие, открывающее перед кинематографом новые горизонты.

Но, как это ни странно, вскоре режиссер сам стал относиться к такому импровизационному кинематографу с опаской. Его эстетическая позиция резко изменилась. "Злостным тормозом нашего кинематографа стало правдоподобие. Мы в нем погрязли", - пришел к выводу А. Михалков-Кончаловский. И поставил свой очередной фильм "Романс о влюбленных" уже в духе плакатного кинопредставления, тяготеющего одним боком к поэзии Роберта Рождественского, а другим - к поэтике балета на льду.

"Нам свойственна застенчивость, замкнутость", - пишет А. Михалков-Кончаловский и, развивая далее эту свою мысль, утверждает: наши "психофизические свойства не способствуют развитию кинематографа импровизационного, кинематографа открытого самовыражения".

С таким утверждением трудно согласиться.

Заключая, я хочу сказать, что логика и психология импровизации почти не изучены. А между тем возможности ее неоценимы. Всякое творчество представляет собой процесс непрестанных взаимопереходов замысла и осуществления, переживания и выражения, рационального и интуитивного. Момент импровизации - это момент скачка, перерыва постепенности в развитии этого процесса.

Импровизация в искусстве несет с собой восхитительное ощущение творческого начала, заложенного в самом мироздании. Ее "между прочим" иной раз стоит кропотливых трудов, а внезапная, на мгновение сверкнувшая в потемках образная перспектива - глубокомысленных пророчеств.

Непредумышленность часто таит в себе предвосхищение логической оценки и оправданности решений.

*Рунин Б.М. О психологии импровизации. // Психология процессов  
художественного творчества. Сборник. - Л., 1980, с.45-57.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor30.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor32.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Наталия РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

### ПСИХОЛОГИЯ СЦЕНИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

### ПСИХОЛОГИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ

Что меняется в личности самого актера в процессе сценического перевоплощения? От каких причин зависят личностные перестройки в ходе репетиций? Почему одни люди способны внутренне меняться в новых предлагаемых обстоятельствах, даже если они существуют только в их воображении, а другие нет? В какой степени эти изменения психологии самого актера способствуют рождению новой личности, такой, в которую зритель верит, за которой мысленно следует? И не только сопереживает и дополняет в воображении жизнь короля Лира, дяди Вани или Алексея Турбина, но и оценивает, осуждает, смеется, презирает: ведь в театре не только сопереживают, но и размышляют, и актер организует эту работу зрительского восприятия.

В наших знаниях о личности еще много неясного, спорного. И все-таки попробуем обозначить основные этапы построения на сцене сложнейшей психологической системы, состоящей из соподчиненных друг другу свойств и качеств, которые определяют живую личность.

Личность формируется и проявляется только в деятельности. В процессе сценического действия и только в нем реализуется все особенное и типичное, что представляет собой сценическое создание актера. А.А. Бодалев показал, что в личности четко выделяются две группы свойств: первая связана с побудительной (мотивационной) стороной личности, а вторая - с организационно-исполнительской стороной психической регуляции деятельности. "Внутреннее психологическое содержание человека (его убеждения, потребности, интересы, чувства, характер, способности) обязательно выражаются у него в движениях, действиях, поступках. Воспринимая движения, действия, поступки, деятельность человека, люди проникают в его внутреннее психологическое состояние, познают его убеждения, характер, способности".

Умение ярко и точно выражать "жизнь человеческого духа" является существенной способностью актера. Как же протекают и от чего зависят действия актера в роли? Ведь именно в них формируется и наиболее полно раскрывается психологическое содержание образа. Поэтому анализ сценического действия представляется наиболее удобным приемом для изучения тех изменений в личности актера, которые совершаются в процессе перевоплощения.

### Мотивация сценического действия

Напомним, что "всякое действие, в том числе и мыслительное, начинается с восприятия нарушения равновесия между индивидом и внешней средой, приводящее к потребности восстановить это равновесие" (Т. Шибутани). Стало быть, начальный этап жизненного действия связан с возникновением потребности и с оценкой ситуации, которая соответствует или не соответствует этой актуальной потребности. Таким образом, ориентировка в новой ситуации зависит от потребностей личности. Желания и устремления являются этапами осознания потребности, и они-то подталкивают человека на определенную последовательность действий. Он овладевает обстоятельствами, если знает, в чем состоят его интересы, и если располагает средствами к достижению цели. Сила его побуждений в большой мере определяет волевую напряженность действия.

Как уже говорилось, далеко не всегда потребности человека до конца осознаны, так же как неосознаны и многие действия - навыки, привычки, инстинкты, непроизвольные движения и прочее. Тем не менее, за всяким действием скрывается вполне определенная потребность или мотив.

На основе жизненной потребности формируется цель действия. В связи с оценкой ситуации определяются средства, при помощи которых она достигается.

Сценическое действие, как и жизненное, обладает большей или меньшей волевой напряженностью и так же, как жизненное, имеет определенные цели ("задачи", "хотения", "волевой посыл" - по терминологии школы Станиславского в разных ее вариантах).

В конечном счете всякая человеческая деятельность направлена на достижение определенной цели. Принцип целесообразности отчетливо проявляется в высшей нервной деятельности человека. Насколько большое значение цели действия придавал И.П. Павлов, видно из того, что он ввел в научный обиход понятие "рефлекс цели".

С осознанием цели действия и тех средств, при помощи которых действие можно осуществить, формируется мотив - побудительная сила поступка. Сценический поступок в той же мере, как и жизненный, диктуется тем или другим мотивом. Вместе с тем мотивы во многом определяют своеобразие личности. Ведь чтобы узнать человека, надо понять, по каким причинам он совершает именно такие поступки, преследует данные цели, действует тем, а не иным способом.

Можно с уверенностью сказать, что сценическое поведение могло бы послужить прекрасной моделью изучения мотивов поведения и динамических проявлений личности в ее деятельности.

Среди множества мотивов, обусловливающих поведение человека, можно выделить те, которые связаны с глубокими жизненными потребностями, и те, что вызваны изменением какой-нибудь конкретной ситуации. Как правило, режиссура предлагает исполнителю именно такие "тактические" мотивы, на основе стратегических мотивов (сверхзадачи) роли. И для того чтобы целесообразно и последовательно действовать на сцене, актер должен мотивы своего героя сделать собственными мотивами.

Только эмоционально пережив их, исполнитель действует "от своего имени", отталкивается от собственных побудительных причин, меняя вслед за мотивами и направленность действия, т.е. его цели. А это происходит в том случае, когда актер легко переключается с одной цели на другую и с одного мотива на другой. Условием такого переключения является способность войти в предлагаемые обстоятельства роли, зажить в них и, отождествляя себя в воображении со своим героем, эмоционально пережить побудительные причины его поступков. Этому в большой степени способствует анализ ситуаций пьесы, который актер производит совместно с режиссером в репетиционный период.

Но бывает так, что между жизненными ситуациями самого актера и сценическими ситуациями нет никакого сходства. Соответственно, не будет сходства и между мотивами действий актера и персонажами пьесы. Тогда по ходу работы над ролью подвергаются трансформации те мотивы, которые формируются на основе самых значительных жизненных потребностей актера. Из них важнейшими побудителями сценического действия, конечно, будут потребность творчества, стремление к самовыражению и общению, поиски смысла жизни, отношение к явлениям современности.

Особое место в усвоении мотивов персонажа занимают процессы идентификации и проекции. Актер не только наделяет персонаж собственными мотивами, но и принимает на себя некоторые мотивы роли. Эмоциональное отношение актера к мотивам действующего лица помогает ему найти личные побудительные причины для действия в одном направлении со своим персонажем. Они-то и делают возможным первый шаг на пути к перевоплощению - возникновению общности мотивов актера и его героя.

В этом смысле и надо понимать основное положение системы Станиславского "идти к образу от себя", что означает, по существу, поиск своих личных оснований для действия в одном направлении со сценическим персонажем. Таким образом, общность мотивов актера и роли - первый шаг на пути к перевоплощению, к созданию сценической личности.

Надо сказать, что и зритель ощущает близость с персонажем и отождествляет себя с ним только в том случае, когда ему близки мотивы поступков героя. Общность переживания наступает при совпадении мотивов сценической личности с мотивами зрителя. Процесс усвоения мотивов сложен и довольно длителен, поэтому человек, вошедший в зрительный зал в середине действия, не может сразу отдаться тем переживаниям, которыми захвачены остальные зрители. Ему нужно некоторое время для того, чтобы осознать ситуацию и в воображении как бы поставить себя на место персонажа. Этот процесс происходит в основном неосознанно.

Непосредственное заражение зрителя чувствами самого актера, вероятно, занимает в зрительском восприятии меньшее место, чем это представляется некоторым исследователям. Чем богаче театральный опыт зрителя, чем искушеннее его вкус, тем активнее работает его воображение. Он ставит себя мысленно на место персонажа, то есть понимает и принимает близко к сердцу причины его поступков (мотивы действия). Тогда зритель может сочувствовать, сопереживать герою, отождествлять себя с ним и таким образом усваивать новые общественные установки, идеи, способы поведения.

В экспериментальном исследовании А.П. Ершовой, посвященном изучению эмоциональных реакций в процессе обучения началам актерского искусства, подтверждается разница в индивидуальном развитии способности к трансформации творческой потребности сценической деятельности в мотивы и интересы изображаемого лица. Эта способность, по мнению автора, и есть способность к внутреннему перевоплощению. Думается, что вопрос надо ставить еще шире и говорить вообще о подвижности мотивов у лиц, актерски одаренных, не забывая, что легкость трансформации мотивов - это лишь первый шаг на пути к образу.

Хотя воссоздание эмоционально окрашенной системы мотивов личности очень существенный, начальный этап подготовки роли - это только побуждение к действию, осознание себя в предлагаемых обстоятельствах роли. Не менее важны и способы достижения цели. Зрителю важно понять не только, чего хочет персонаж, но и как он этого добивается. Это "как" определяется преднастройкой восприятия и реагирования, целостным состоянием готовности к действию, то есть "установкой".

### Установка на воображаемую ситуацию

Как было показано ранее, неудовлетворенная потребность и возникший на ее основе мотив действия служат лишь источником активности личности, а направленность этой активности определяется установкой. Установка существенным образом характеризует личность.

В жизни причиной возникновения установки служит восприятие субъектом изменений ситуации, способствующих или мешающих реализации его потребности. Чтобы изменить ситуацию, человек - соответственно сложившейся установке - определенным образом направляет свою активность.

Сценическое действие отличается от жизненного тем, что оно формируется при наличии установки не на реальную, а на воображаемую ситуацию. Ведь в театре условны и пространство и время, а люди вовсе не те, за кого себя выдают. Зная о нереальности этого мира, актер знает и о том, что воображаемая ситуация не удовлетворит его реальную потребность.

Может ли в таком случае образ воображения, фантом, стать установкой, реальным фактором поведения актера?

Многолетние экспериментальные исследования установочного действия воображения, проведенные Р.Г. Натадзе, подтвердили тесную связь между способностью к сценическому перевоплощению и способностью вырабатывать установку на основе воображения. Происходит это в условиях восприятия реальной ситуации, противоречащей воображаемой. Выработка установки на воображаемую ситуацию является, по мнению Натадзе, основой органичного поведения актера в роли. И особенно важно то обстоятельство, что готовность действовать в предлагаемых обстоятельствах возникает при ярком представлении актером воображаемой ситуации. Чем более подробно воспроизводится ситуация, чем значительнее информация, доступная творческой переработке, тем ближе вымышленная ситуация к жизненной и тем легче вырабатывается на нее установка.

Исследователь проводит глубокий анализ основных положений системы Станиславского и с позиций теории установки находит "поразительным" то сближение, иногда полное совпадение, в характеристиках состояния "веры" актера, по Станиславскому, и в описании установки, по Д.Н. Узнадзе, в терминах научной психологии. Станиславский говорит, что магическое "если бы" является своего рода толчком, возбудителем активности на сцене. Он считает, что "если бы" вызывает мгновенную перестановку, "сдвиг" в личностной организации актера. Узнадзе утверждает, что представление новой ситуации вызывает в субъекте "переключение установки".

Сущность работы актера школы переживания состоит, по Станиславскому, в организации такого состояния "подсознательного", когда естественно и непроизвольно возникает готовность к "органическому действию в роли". Это состояние "веры" и есть целостная психофизическая настроенность на определенное действие, то есть - в терминологии школы грузинских психологов - "неосознанная установка". На ее основе происходит перестройка ряда психических процессов: меняется направленность внимания и его концентрация, мобилизуется эмоциональная память, складывается иной способ мышления. Изменение установки ведет к формированию новой системы отношений актера в роли, отличных от его собственных. Меняется его отношение к миру, к людям, к своему делу, к самому себе.

### Отношения в роли

Ученик В.М. Бехтерева В.Н. Мясищев предлагает рассматривать отношения как существенную сторону личности. Он считает, что действия и переживания теснейшим образом зависят от того, какие отношения с окружающим миром сложились в процессе индивидуального опыта. Психологи школы Мясищева понимают характер как систему преобладающих у данного человека отношений, закрепленных в процессе развития и воспитания.

Репетиционная работа над образом под руководством режиссера предполагает выработку у актера преимущественно оценочных отношений к роли и к обстоятельствам жизни роли. Но эта работа будет успешной только в том случае, если у актера есть и эмоциональное отношение к ней. А оно возможно на основе активного, заинтересованного отношения к жизни в разнообразных ее проявлениях. Если на спектакле на основе оценочных отношений возникают разнообразные отношения от лица роли, рождается подлинное сценическое переживание. Опасения, любовь, вражда, соперничество - все разнообразие чувств персонажа возникает, очевидно, на основе оценочных отношений самого актера - человека, обогащенного индивидуальным опытом, имеющего определенные ценностные ориентации и нравственные критерии. В зависимости от того, как актер совместно с режиссером трактуют события пьесы и как он относится к своему персонажу, исполнитель будет строить свои взаимоотношения с действующими лицами спектакля.

### Понятие сценического переживания

Б.Г. Ананьев, объясняя в психологических терминах некоторые положения системы Станиславского, заметил, что понятие "сценическое переживание" надо толковать расширительно. Оно включает в себя и систему отношений сценического персонажа, и определенное отношение актера к образу, и многое другое, выходящее за пределы собственно переживания. В самом деле, ведь сценический персонаж не только чувствует иначе, чем актер, он и мыслит иначе: по-иному оценивает, принимает другие решения. Б.Г. Ананьев напоминает слова Станиславского: ""Пережить роль" - значит в полной аналогии с ней правильно, логично, последовательно, по-человечески мыслить, хотеть, стремиться, действовать, стоя на подмостках сцены ... переживание вторично, оно включает в себя и мысль, и представление, и волевое усилие, само включается в сценическое действие и общение и составляет их динамическую основу". Так возникает жизнь актера в образе - сценическое переживание на основе перевоплощения. Эта формула имеет двойной смысл, она как бы обратима. А.Д. Попов уточнял, что сценическое переживание есть конечный этап длительного и сложного процесса - движения актера к образу.

### Психические состояния в роли и темпо-ритм

Смена установки на основе воображаемой ситуации вызывает соответствующие изменения не только в отношениях личности к окружающей ее по пьесе действительности. Возникает особое психическое состояние актера в роли, и, соответственно, изменяются параметры всех его психических процессов. Например, в роли слепого может измениться качество ощущений, характер восприятия, мышления, походки и т.д. Хлестаков-персонаж мыслит, оценивает, двигается, говорит иначе, чем сам актер - исполнитель этой роли. Рисунок чувств Макбета или Гарпагона не только по содержанию, но и по ритму далек от ритма внутренней жизни создателя этих ролей.

Темп, амплитуда, напряженность всех психических проявлений личности зависят от ее темперамента. Последний проявляется в темпо-ритмических характеристиках действия. Поэтому построение темпо-ритмического рисунка роли определяет темперамент персонажа - глубинную характеристику личности.

Темпо-ритм заразителен. Им можно управлять. И, вместе с тем, именно темпо-ритм определяет своеобразие переживаний персонажа. Изменение темперамента актера в роли позволяет расцветить роль красками характерности. Как считал Е.Б. Вахтангов, "для этого актеру на репетиции надо работать главным образом над тем, что его окружает в пьесе, что стало его атмосферой, чтобы задачи роли стали его задачами - тогда темперамент заговорит от сущности. Он самый ценный, потому что единственно убедительный и безобманный. Он единственно убедительный потому, что таков темперамент в действительности". Динамика психических процессов зависит от конкретного содержания личности. Как писал Станиславский, "каждый характерный, внутренний или внешний образ: сангвиник, флегматик, городничий, Хлестаков, Земляника имеют свой темпо-ритм".

### Сценические действия и сценическая личность

Подведем итоги. Отталкиваясь от собственной психологической природы, актер в процессе логически построенного, целесообразного, органичного сценического действия меняет некоторые существенные характеристики собственной личности. В этом случае у исполнителя

— складывается новая мотивация;

— формируются установки, определяющие иной характер действий в предлагаемых обстоятельствах;

— возникают особые психические состояния, характерные для личности персонажа;

— на их основе перестраиваются психические процессы восприятия, памяти, воображения. Актер в роли чувствует и мыслит иначе, чем в жизни;

— изменяются отношения актера ко всему, что его окружает на сцене: к партнерам по общению, к людям вообще, к деньгам, к труду, к миру вокруг, наконец, к самому себе;

— меняются темпо-ритмические характеристики действий и переживаний, то есть меняется темперамент;

— возникает иной рисунок пластики, мимики, речи и тем самым меняется стиль поведения. В него могут привноситься национальные, профессиональные, возрастные характеристики.

На основе всех этих изменений на сцене возникает живой человек, плоть от плоти актера, но порожденный его творческой природой.

Как писал К.С. Станиславский, "при их вторжении в душу и тело артиста некоторые элементы роли и ее будущего исполнителя находят общую родственную связь, взаимную симпатию, сходство и близость по аналогии или по смежности. "Элементы" артиста и изображаемого им действующего лица частично или полностью сближаются друг с другом, постепенно перерождаются друг в друга и в своем новом качестве перестают быть просто линиями самого артиста или его роли, а превращаются в линии стремлений артисто-роли".

Так возникает новая сценическая личность, похожая и не похожая на своего создателя.

### НЕКОТОРЫЕ ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ

### Физиологическая основа перевоплощения

В процессе репетиций выстраивается и закрепляется определенная система действий или привычных реакций на повторяющиеся раздражители внешней среды. Такая система временных связей была названа И.П. Павловым "динамическим стереотипом". Звенья привычных действий актера в роли образуют достаточно сложную и разветвленную цепочку условных рефлексов. Эта система имеет тенденцию легко перестраиваться, включая в себя новые актерские приспособления наравне с житейскими привычками и индивидуальным стилем актера. Вместе с тем, система ролевых действий и поступков достаточно определенна и устойчива. Она приобретает характер автоматизма, повторяется из спектакля к спектаклю.

Станиславский угадал этот путь - от жизни человеческого духа самого актера к жизни его тела в роли и от нее вновь к жизни человеческого духа образа. Он писал: "... дело не в самой жизни человеческого тела. Чтобы создать жизнь человеческого тела, надо создать жизнь человеческого духа. От него вы создаете логику действия, создаете внутреннюю линию, но фиксируете ее внешне. Если вы в известной последовательности выполните три-четыре действия, то получится нужное чувство.

Наступает такой момент, что вдруг в актере от своей собственной правды, соединенной с правдой роли, что-то происходит. У него кружится голова в буквальном смысле слова: "Где я? А где роль?" Тут-то и начинается слияние актера с ролью. Чувства ваши, но они же от роли. Логика этих чувств от роли. Предлагаемые обстоятельства от роли. Где тут вы и где роль, вы уже не отличаете...".

В процессе игры фиксируется сложная система условных связей, выстроенная согласно логике и последовательности действий образа. Тем самым в ней формируется динамический стереотип роли. Условными раздражителями, своеобразными пусковыми механизмами этой системы действий служат раздражители второй сигнальной системы. Это представления, вызванные словесным образом, то есть те "видения", которые составляют важную сторону актерского мастерства. Умение мыслить образами, видеть за авторским текстом, за высказанными мыслями конкретно-чувственные образы считается верной приметой актерского дарования. Речь идет не только о видении предлагаемых обстоятельств. На динамический стереотип ролевого поведения оказывает существенное влияние целостный образ роли, сложившийся в воображении актера за весь репетиционный период. Этот образ настраивает определенным образом восприятие и подготавливает систему реакций актера в роли, то есть существенно влияет на формирование соответствующих установок.

Высказывалось предположение, что физиологической основой установки является возникший в коре головного мозга устойчивый очаг возбуждения, называемый доминантой. Напомним, что А.А. Ухтомский, открывший явление доминанты, определяет ее как "достаточно стойкое возбуждение, протекающее в центрах в данный момент, которое приобретает значение господствующего фактора в работе прочих центров: накапливает в себе возбуждение из отдаленных источников, но тормозит способность других центров реагировать на импульсы, имеющие к ним прямое отношение".

### Доминанта роли

Образ роли, возникший в процессе репетиций в воображении художника, формирует в коре головного мозга устойчивый очаг возбуждения - доминантный по отношению к житейским реакциям. Под его влиянием складывается система реакций, определяющая сценическое поведение. В.Л. Дранков назвал такую доминанту "опорным образом". Вероятно, именно этот процесс имел в виду Станиславский, когда писал: "Теперь, когда вы поняли логику и последовательность, когда почувствовали правду физических действий, поверили в то, что делается на сцене, вам нетрудно повторять ту же линию действия в предлагаемых обстоятельствах, которые дает вам пьеса и которые придумывает и дополняет ваше воображение".

Личный опыт актера неповторим. Условные связи, приобретенные опытом его жизни, присущи только данной индивидуальности. Если они не соответствуют жизни роли, то временно затормаживаются. А те цепочки временных связей, которые используются в роли, включаются в систему ролевого динамического стереотипа. Сюда вовлекаются и присущие самому актеру мотивы, если они существенны для роли, и характерные для него отношения, и способ его реагирования на воздействия внешнего мира.

Система действий в роли как бы наслаивается на привычную, то есть выработанную в процессе жизни систему условных рефлексов. Происходит слияние сложных цепей рефлексов. Как замечает физиолог Ю.П. Фролов, "возможность слияния сложных цепей реакций характерна именно для рефлексов второй сигнальной системы, где наблюдается явление сращивания двух и более динамических стереотипов в один ... В качестве примера приведем высшее слияние двух стереотипов, свойственных двум личностям - личности актера и образа той или иной роли. Этот синтез происходит не без трудностей, не без борьбы, но все-таки стереотипы сливаются в одну единую систему художественного образа, где форма взаимодействует с содержанием". Это путь, который проходит актер "от себя к роли", то есть тот этап творчества, когда он ищет в себе черты, сходные с личностью образа.

### Переключение

В ходе спектакля происходит переключение от жизненного динамического стереотипа самого актера к стереотипу ролевому. Этот процесс не менее важен, чем слияние стереотипов в репетиционный период. Способность к переключению высоко развита у опытных актеров.

Благодаря переключению возможна актерская игра с образом, существование одновременно как бы в двух измерениях, способность управлять образом, оценивать в процессе игры свою работу, учитывать и использовать зрительские реакции.

А.Д. Попов считает, что глубина сценического перевоплощения зависит от частоты и легкости переключения актера во время спектакля.

П.В. Симонов, в свою очередь, утверждает, что именно чрезвычайно краткое и частое переключение с одной системы условно-рефлекторной деятельности на другую служит предпосылкой верного сценического самочувствия.

П.А. Анохин объясняет явление переключения особым доминантным состоянием нервной системы в процессе творчества. Роль "условного переключателя" в его гипотезе сводится к созданию такой доминанты, которая как бы принимает на себя пусковые раздражители и предопределяет ответную реакцию на них.

П.В. Симонов считает, что в работе актера переключателем служат представления предлагаемых обстоятельств, магическое "если бы" Станиславского. В этом смысле исследователь и трактует положение системы: "Каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения". П.В. Симонов подчеркивает, что именно "непрерывная линия внутренних видений, искусство управлять ими, предлагаемыми обстоятельствами, внутренними и внешними действиями составляет... основу актерского искусства". Хорошо развитое воображение - переключатель мотивов, действий - служит могучим источником творчества, важнейшим условием перевоплощения актера в образ.

### Роль воображения

М. Чехов пишет о воображении следующее: "Продукты творческого воображения художника начинают действовать перед вашим зачарованным взором ... ваши собственные представления становятся бледнее и бледнее. Ваши новые воображения более занимают вас, чем факты. Эти чарующие гости, которые появились здесь, теперь живут своими собственными жизнями и будят ваши ответные чувства. Они требуют, чтобы вы смеялись и плакали с ними. Подобно волшебникам, они вызывают в вас непобедимое желание стать одним из них. От пассивного состояния ума воображение поднимает вас к творческому".

Чтобы создать существенно новое, проникнуть в суть характера, сохранив то индивидуальное, что делает его живым, актер должен быть способен к обобщению, концентрации, к поэтической метафоре, к преувеличению выразительных средств. И ясно, что воспроизведение в воображении всех предлагаемых обстоятельств роли, пусть самое живое и полное, еще не создаст новую личность. Ведь нужно через пластический и темпо-ритмический рисунок действий, через своеобразие речи увидеть, понять, передать зрителю внутреннюю сущность нового человека, выявить его "зерно", объяснить сверхзадачу.

Как мы видели, рано или поздно в период работы над ролью в воображении актера возникает образ человека, которого предстоит играть. Одни прежде всего "слышат" своего героя, другим представляется его пластический облик - в зависимости от того, какой тип памяти развит у актера лучше и какого рода представления у него богаче. В очищающей игре творческого воображения отсекаются излишние подробности, возникают единственно точные детали, определяется мера достоверности, сопутствующая самому смелому вымыслу, сопоставляются крайности и рождаются те неожиданности, без которых невозможно искусство.

Модель образа, сконструированная в воображении, динамична. В ходе работы она развивается, обрастает находками, дополняется все новыми красками. Как уже говорилось, важная особенность работы актера состоит в том, что плоды его фантазии реализуются в действии, приобретая конкретность в выразительных движениях. Актер все время воплощает найденное, и верно сыгранный отрывок, в свою очередь, дает толчок воображению. Образ, созданный воображением, воспринимается самим актером отстраненно и живет как бы независимо от своего создателя. М.А. Чехов писал: "...вы не должны думать, что образы будут являться перед вами законченными и завершенными. Они потребуют немало времени на то, чтобы, меняясь и совершенствуясь, достичь нужной вам степени выразительности. Вы должны научиться терпеливо ждать... Но ждать, значит ли это пребывать в пассивном созерцании образов? Нет. Несмотря на способность образов жить своей самостоятельной жизнью, ваша активность является условием их развития".

Для того чтобы понять героя, надо, считает М.А. Чехов, задавать ему вопросы, но такие, чтобы внутренним зрением увидеть, как образ проигрывает ответы. Таким способом можно понять все особенности играемой личности. Конечно, для этого необходимо иметь гибкое воображение и высокий уровень внимания.

Соотношение двух описанных видов воображения может быть разным у разных актеров. Там, где актер шире использует свои собственные мотивы и характерные для него отношения, больший удельный вес в его творческом процессе занимает воображение предлагаемых обстоятельств и образ собственного "я" в новых условиях существования. Но в этом случае палитра личности актера должна быть особенно богата, а краски своеобразны и ярки, чтобы от роли к роли к ним не ослабевал интерес зрителя. Вероятно, в этом и кроется секрет величия Ермоловой, Мочалова, Комиссаржевской. Кроме того, личности этих артистов удивительно полно выражали общественный идеал и установки своего времени, были именно такими, какими хотел видеть их зритель.

У актеров, владеющих секретом внутренней характерности, склонных к конструированию новой личности, преобладает иной тип воображения - творческое моделирование образа.

Мы можем найти подтверждение этой мысли у Станиславского в дополнениях к главе "Характерность". Станиславский пишет о том, что существуют актеры, которые создают в своем воображении предлагаемые обстоятельства и доводят их до мельчайших подробностей. Они видят мысленно все то, что происходит в воображаемой жизни. Но есть и другой творческий тип актеров, которые видят не то, что вне их, не обстановку и предлагаемые обстоятельства, а тот образ, который они играют в соответствующей обстановке и предлагаемых обстоятельствах. Они видят его вне себя, копируя действия воображаемого персонажа.

Это не значит, конечно, что актер приходит на первую репетицию с уже сложившимся в воображении образом. Выше говорилось о том, что в период, когда мышление актера работает по методу проб и ошибок, особое значение имеют процессы интуиции. Найденное актером как будто случайно, интуитивно оценивается им как единственно верное и служит мощным импульсом дальнейшей работы воображения.

Именно в этот период актеру нужно как можно более полное и живое представление себя в предлагаемых обстоятельствах. Только тогда его действия будут непосредственны и органичны.

Как же взаимодействуют в процессе перевоплощения два вида воображения: эмоциональное представление самого себя в вымышленных обстоятельствах и опорный образ иного человека, возникший вне собственного "я" актера, но рожденный его эмоциональной отзывчивостью, памятью, воображением? Каков механизм слияния "я" и "не-я" актера?

Известно, что воображение себя в предлагаемых обстоятельствах роли есть обязательный начальный этап обучения в театральной школе. У ученика воспитывается умение естественно, органично и последовательно действовать "от себя" в любых вымышленных условиях. И соответственно тренируется воображение "обстоятельств действия". Это азбука актерского дела. Но подлинное мастерство перевоплощения приходит тогда, когда в соответствии с авторскими задачами, режиссерским решением и трактовкой самого актера рождается сценический характер - новая человеческая индивидуальность.

Мы видели, что если образ персонажа разработан в воображении художника достаточно подробно, если он, по выражению М. Чехова, "живет самостоятельной жизнью согласно жизненной и художественной правде", он воспринимается самим творцом-актером как живой человек. В процессе работы над ролью постоянно идет общение между художником и созданным в его воображении героем.

Подлинное понимание другого человека невозможно без сопереживания. "Чтобы веселиться чужим весельем и сочувствовать чужому горю, нужно уметь с помощью воображения перенестись в положение другого человека, мысленно стать на его место. Подлинно чуткое и отзывчивое отношение к людям предполагает живое воображение", - писал Б.М. Теплов. Сопереживание возникает под воздействием образа "я в предлагаемых обстоятельствах".

Этот вид воображения характерен тем, что процесс мысленного воссоздания чужих чувств и намерений развертывается в ходе непосредственного взаимодействия человека с другим лицом. Деятельность воображения в этом случае протекает на основе прямого восприятия поступков, экспрессии, содержания речей, характера действий другого.

### Условия работы актерского воображения

Можно предположить, что по той же схеме происходит взаимодействие актера с персонажем во время спектакля. Естественно, что для этого требуется высокий уровень воображения, особая профессиональная культура. Для достижения вершины актерского мастерства необходимы такие условия:

— во-первых, роль должна быть разработана в таких подробностях, чтобы жить своею, как бы особой жизнью в воображении художника;

— во-вторых, жизнь персонажа должна вызывать сопереживание самого актера и идентификацию с ролью;

— в-третьих, актер должен обладать высоким уровнем концентрации внимания, чтобы у него легко возникала творческая доминанта;

— в-четвертых, важна способность актера переживать предлагаемые обстоятельства как реально существующие, жизненные. Чувство веры - профессионально важное свойство, которое помогает актеру сделать жизненные обстоятельства персонажа своими собственными.

Эксперименты показали, что представления заданного возраста вызывают изменения в высшей нервной деятельности испытуемого. Например, у человека, которому удается представить себя стариком, замедляется выработка условных рефлексов, все реакции ослабляются. Представление себя молодым, напротив, у способных актеров увеличивает темпы работы головного мозга.

Сценическое поведение определяется сопереживанием не реальному, как в жизни, партнеру по общению, а тому опорному образу - персонажу, который родился в творческом воображении в процессе освоения роли. Действия актера как эхо повторяют на сцене действия воображаемого лица. "Я" актера и "я" образа сливаются в этом своеобразном процессе общения в единое целое. Уже в работе воссоздающего воображения, как показали исследования О.И. Никифоровой, огромную роль играют интуитивные процессы. Так, по данным исследователя, при восприятии художественных текстов процесс воображения протекает свернуто и неосознанно. Образные представления связываются воображением с накопленными в опыте впечатлениями. При этом возникает эмоциональное переживание образов, они воспринимаются как живые, имеет место предвосхищение дальнейшего и сотворчество с автором.

Нечто подобное, вероятно, происходит в процессе сценического действия. Общение с образом по ходу спектакля идет свернуто и неосознанно, оставляя лишь уверенность в правильности рисунка действия. На языке сценического искусства эта интуитивная уверенность называется "чувством правды". Она определяет творческое самочувствие, дает ощущение свободы на сценической площадке, делает возможной импровизацию.

Таким образом, перевоплощение достигается в том случае, когда актер достаточно полно разрабатывает предлагаемые обстоятельства роли и зрительно-двигательные представления типа "я в предлагаемых обстоятельствах". Тем самым он как бы вспахивает почву, на которой должно взрасти зерно творческого замысла. Параллельно воссоздающему воображению работает воображение творческое, создающее обобщенный образ персонажа. И только во взаимодействии образа "я в предлагаемых обстоятельствах" и образа роли в процессе сценического действия возникает новая личность, выражающая определенную художественную идею.

Следовательно, актер "идет от себя" к образу, но и опорный образ, развиваясь, обрастая подробностями, становится все более "живым" в воображении и действиях на сцене, пока не произойдет слияние этих двух личностей - воображаемой и реальной.

*Рождественская Н.В. Психология художественного творчества. - СПб., 1995, стр.165-181.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor32.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor34.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### И.И. СИЛАНТЬЕВА

### ЭЗОТЕРИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ Г.И. ГУРДЖИЕВА И БИОМЕХАНИКА В.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

Пусть никогда история не подарит ни строчки, ни слова, свидетельствующих о том, что мыслитель Гурджиев и режиссер Мейерхольд, чьи концепции человека-машины столь близки, были знакомы или заинтересованы творчеством друг друга, - эти личности по ладу и тональности мышления некоторое время, в 20-е годы, стояли рядом, как обычно и стоят философия и искусство, особенно - театр, который сам по себе - философия. Всякий раз, когда идея, упав камнем в стоячие воды, вызывает концентрические круги, захватывающие все области человеческого самовыражения, - будто всеведающий Архетип организует творчество мыслителей и художников одного или нескольких поколений, - открывается новая эпоха.

Идея человека-машины, "человеческого механизма", оформившись к концу прошлого века в психофизиологии как научная точка зрения, обусловленная экспериментально, в новом столетии продолжала развиваться в прикладных науках. Но утончаясь, в рафинированном виде овладев ментальной сферой, она оплодотворила философию и искусство эпохи перемен, избравшее конструктивно-технический способ воплощения мечты о безукоризненно отлаженной жизни. Возможно, прямо или опосредованно творчество художников-конструктивистов повлияло на траекторию движения по театральному небосклону "беззаконной кометы" - Мейерхольда.

Вводя в тщательно структурированное сценическое пространство идеально функционирующую модель - актера, обнажая каркас театрального приема, представляя образы прошлого "царством автоматов, обобщенных схем, занятых равнодушным воспроизведением установленного бессмысленного ритуала, приспособленных к механическому выполнению обрядовых функций", режиссер увлекал театр на новую орбиту, оправдывая собственные слова, что мысль должна быть всегда впереди. Художественное время постановок, обгоняя опоздавшие жить персонажи, постепенно цементировало эти социальные маски, празднуя их неспособность к бытию. Замысел требовал тип актера-инструмента, послушного режиссерской воле и согласного ограничить свой внутренний мир и самостоятельную мысль жестким обликом маски. В многосложной структуре человеческой личности для искусства-жизнестроения, проступившего в биомеханической системе В.Э. Мейерхольда, был востребован лишь механический человек. В театр, ориентированный на техничные, четкие очертания игрового пространства, жеста, облика, на целесообразность движений, естественно были привнесены производственно-технические термины и отношения "мастер-ученик".

В беседах с учениками о мысли - самой высокой из сил, преобразующих механического человека в интеллектуального, развивал свою философию другой мастер - Г.И. Гурджиев. Его концепция "человека-фабрики" лишь на первый взгляд позволяет подразумевать в нем единомышленника В.Э. Мейерхольда. Исследование творчества Мейерхольда 20-х годов с позиций эзотерической философии Гурджиева, названного П.Д. Успенским апологетом современного оккультизма в одной из его наиболее логически разработанных форм, приводит к тому, что биомеханика как система, способ существования актера на театре не имела будущего, исчерпав выразительные возможности за определенный срок. Ей суждено было остаться авторским приемом мейерхольдовского театра. И этому в эзотерической философии есть объяснение.

Не один актер мейерхольдовской труппы говорил о режиссерском диктате, разумеется, во имя гармонии целого. Известно, что партитура спектакля предусматривала каждый жест и движение актеров и они были управляемы режиссером через "опорный момент" - конструкцию, с которой работали, и вещь, с которой играли. В.Э. Мейерхольд овладел и функцией драматурга, составляя сценарий спектакля, и функцией постановщика, компонуя игры в прихотливых темпоритмах и единолично определяя стиль виртуозных и технически остроумных спектаклей. Он использовал максимально силы и возможности подручного "строительного материала" тем авторитарнее, чем более сближались в его системе актер играющий и предмет для игры. Справедливо замечено Б. Алперсом, что "обнимая в своем творчестве, определяя собой до конца работу актера, драматурга, художника, соединяя всех в себе, Мейерхольд создал театр по своему образу и подобию", это и не могло быть иначе, ведь мысль созидает адекватную себе форму, а Мейерхольд в своем театре олицетворял мысль.

Авторитарность режиссера находит обоснование в концепции "саморазделения" Г.И. Гурджиева, согласно которой мысль и сущность в человеке живут сами по себе. Мысль зависит от малого количества влияний, сущность же - природный тип, характер, собственное врожденное Я - подвержена изменениям в любой момент. Мысль склонна к идентификации с сущностью; при независимой логике мышления она может стать функцией сущности. Прямая аналогия во взаимоотношениях В.Э. Мейерхольда и актеров возникает, если рассматривать исполнителей как совокупность сущностей - коллективную сущность. Диктатура в философии Гурджиева находит поддержку и в связи с тем, что обычный человек предстает сложным созданием, состоящим по крайней мере из четырех тел, у каждого из которых свой центр, не согласующий действия с тремя другими, и для осуществления общей деятельности все они должны подчиняться одному хозяину: у рядового человека нет хозяина, а где нет хозяина, там нет и души. Душа нерасторжима с волей. На театре истинной волей, хозяином, душой выступает реальное, осознавшее себя Я - режиссер, которому предназначено восстанавливать утраченную между центрами гармонию.

Рассуждая о специфике актерской профессии в ключе своей концепции, Гурджиев пишет: "Если я играю какую-то роль, то я должен все время направлять. Невозможно полагаться на импульсивность. Я могу направлять, только если существует тот, который был бы способен направлять. Мое мышление не может направлять. Оно занято, чувства тоже заняты. Тот, у кого есть "Я", и тот, кто знает, что имеется в различных сферах, может сыграть роль. Тот, у кого нет "Я", не способен это сделать". Каждая часть - физическая, эмоциональная, интеллектуальная - находятся под различными влияниями; необходимо постоянное самонаблюдение, выяснение: что идет от мысли, что - от тела. Для того, чтобы актер, освобождаясь от одного рода влияний, не становился зависим от влияний других, Мейерхольд разделяет раз и навсегда функции театрального организма, особенно - вводя биомеханическую систему воспитания актера, и локализует в себе мысль, волю, власть. Он - координатор целого, невзирая на чувства, вызываемые установленными им правилами. Закон в эзотерике - явление ментального порядка, и справедливо замечание Гурджиева, что превосходство одного человека над другим устанавливается вне всех чувств.

Если В.Э. Мейерхольд в начале 20-х годов, рассматривая исполнителя как "живописное средство", механического действователя, отчасти позволял ему распоряжаться своими чувствами, то несколькими годами позже отказал ему в возможности выказывать собственное - насмешливое, ироническое отношение к персонажу - отражению замысла режиссера. В связи с "размежеванием" центров чувство предстало препятствием в общем творческом акте, так как человек, не натренированный в способности "самопамятования", - отмечал Г. И. Гурджиев, - то есть не обладающий руководящим Я высшего порядка, становится рабом эмоций. Интеллект, в силу его неспособности преодолевать отождествление с эмоциями, "попадает в рабство эмоциональных колебаний". Невозможно не согласиться с положением Гурджиева, что во время эмоционального реагирования интеллект фактически неспособен быть независимым от эмоций, чтобы наблюдать их со стороны и вносить разумные коррективы в эти реакции. Неудивительно, что Мейерхольд, стремясь сохранить "глаз профессионала", - избежать плена эмоционального центра, обособил интеллект, являя собой сознательную волю коллективного тела театра как его высший интеллектуальный центр.

Тогда представляется, что не осознающий себя, являющийся машиной человек, говоря словами П.Д. Успенского, популяризатора философии и психологии Г.И. Гурджиева, не совершает независимых внешних и внутренних движений; его движения, слова, идеи, эмоции, настроения и мысли есть следствие внешних явлений, толчков, воздействий: "Человек не способен делать. В действительности все это с ним **происходит**. (...) Человек не способен двигаться, думать или говорить на свой собственный счет. Он представляет собой **марионетку**, которую приводят в движение невидимые нити". Эти нити в условиях добровольного диктата были сосредоточены в руках В.Э. Мейерхольда. Закрепощая интеллектуальную и эмоциональную сферы актера, он оставлял в распоряжении лишь механическую, исполнительную, избрав посредником - носителем собственных функций в актере - вещь, маску. Надевая на актера маску - личину, Мейерхольд деперсонифицировал исполнителя, скрывал его Я, его сущность, характер, индивидуальную природу.

В философии Г.И. Гурджиева личность предстает как нечто не собственное, благоприобретенное, случайное, данное воспитанием, образованием: все, что выучено путем имитации, все, что идет извне, выводы на основе информации, одежда, **маска**, а маска, как заметил однажды И. Ильинский, отнимала у персонажа характер, индивидуальность, судьбу. В системе же Мейерхольда тезис об актере - носителе маски занимал центральное место, и не только потому, что позволял разоблачить профессиональные тайны театра, но, следуя концепции Гурджиева, давал возможность актеру поставить себя на место персонажа, воспитать искренность по отношению к себе и к нему.

В человеке нет постоянного Я, он - не единое, а многое, иллюзорно предстающее единым в поименованном физическом теле: "Всякая мысль, чувство, желание, хотение есть некое Я. Они не связаны и не скоординированы друг с другом". Любое Я в представлении Гурджиева и Успенского - лишь незначительная часть интеллекта в каждый иной момент бытия, как каждая маска, гениально созданная Мейерхольдом - часть его интеллектуально-эмоционального Я, реализующегося в постановках. Каждое Я маски несет преходящие мысль, желание, настроение, отражая одно из множеств Я режиссера.

Маска постепенно, к концу 20-х годов, принимает на себя одно, бессменное Я. И нет ничего более естественного и закономерного в том, что она выражает уже нечто непреходящее, режиссер от тщательной маскировки собственной индивидуальности в детальной разработке каждой роли, приспособляемой к особенностям данного актера, приходит к запечатлению на каждой актерской индивидуальности собственного интеллектуального Я, когда почти каждый актер в любой роли напоминает самого Мейерхольда и работы в "Учителе Бубусе", "Горе уму" предстают демонстрацией ряда репетиционных показов мастера.

Сжатый контурами маски и однозначно определивший к ней отношение, актер уже не нуждается в могущественном профессиональном даре - воображении. Для механического человека, согласно концепции Г.И. Гуджиева, воображение - помеха наблюдению, сконцентрированному вниманию; оно неконтролируемо, разрушительно по отношению к сознательно принимаемым решениям, оно направлено не на предмет, а на околопредметное пространство. А рассуждение по поводу предмета - воображение - "это ложь самому себе". Посему актер вынужден передать и этот "инструмент" режиссеру. Воображение требует идентификации с предметом игры, а маска не допускает этого. Проводя в состоянии идентификации более половины жизни, поглощаемый всем, его окружающим, человек не может отделить себя от идеи, чувства, объекта. В этом состоянии он неспособен смотреть предвзято на объект его идентификации, - констатирует Г.И. Гурджиев. Так, плотная короста объектов идентификации год за годом покрывает человека новыми и новыми одеждами, накладывает новые маски на лицо. Философ настаивает на необходимости постоянно освобождать себя, ведь пока человек не "обнажается", он не может "видеть".

В.Э. Мейерхольд обнажает не только сцену, способ организации "строительного материала", профессиональный прием, но и исполнителя, остающегося в прозодежде, не скрывающей выразительности тела-инструмента. Высшая степень этой тщательно выверенной свободы проявляется в откровенных акробатических и эксцентрических отступлениях, в демонстрации "простых, целесообразных и веселых движений". Так театр утверждался, действительно, как "фабрика" актеров, чье искусство требовалось довести до автоматизма, и для "полугимнастов, полумимов новейшей формации", по выражению Б. Алперса, "воля и изобретательная выдумка главного механика становилась обязательным законом в этом малоподвижном и точно расчисленном мире".

Актера такого типа - марионетки, потерявшего волю и самостоятельность творческого мышления, Гурджиев определяет как "обычного актера": "Он не может сыграть роль, его ассоциации различаются. У него может быть только соответствующий костюм, он может хорошо или плохо усвоить необходимые позиции, повторить мимику, которую ему подсказал постановщик". Это заключение вытекает из учения Гурджиева о наличии в человеке трех сил, единорожденных, но обладающих каждая независимой природой и повинующихся различным законам. Возможности "обычного актера" ограничиваются лишь физической силой, количество и качество которой зависят от структуры человеческой машины. Известно, что театр Мейерхольда отдавал предпочтение профессионалу с тренированным, физически развитым "послушным" телом.

Силой на порядок выше, качество которой зависит от интенсивности работы интеллектуального центра, владел сам Мейерхольд, а третья - высшая, моральная сила, зависящая от воспитания и наследственности, в театральном процессе им в расчет не принималась.

Волей режиссера актер постепенно становился не "действователем", а "выразительной фигурой"; замедленные движения в спектаклях со временем разорвались паузами, превратились в позы, словно актеры играли в "Стоп!". Это известное упражнение нашло отражение в размышлениях Г.И. Гурджиева по поводу достижения согласованной работы трех сил (или трех центров) в человеке: человек не может дать себе самому команду "Стоп", так как его воля не подчинилась бы этому приказу; ведь позы - это механический набор информации, поступающей извне. Следовательно, знание не в человеке, а вовне его, - не в актере, а в режиссере; именно он, комбинируя позы, создает целое.

Упражнение "Стоп", с философско-психологической точки зрения Г.И. Гурджиева, затрагивает одновременно волю, мышление и внимание, чувство и движение, тренируя деятельность трех сил, воспитывая способность наблюдения за течением внутренних процессов. К слову, не раз отмечалось, что актер театра Мейерхольда действовал на сцене, как будто все время прислушиваясь к глубинным движениям в себе. Состояние "Стоп" вначале полагает остановку всякого движения при сохранении выражения лица, взгляда, напряжения мышц. В состоянии прерванного движения также должен приостановиться и ход мыслей. Тогда приходит возможность почувствовать собственное тело в непривычных позах, как говорят актеры - оценить. Физическая сила проявляет себя в способности расслабить все мышцы кроме функционирующих и, сохраняя тело в пассивном состоянии, иметь бодрствующими голову и лицо, говорящими - язык и глаза. Психическая сила призвана не допустить собственный интеллектуальный центр к размышлениям. Моральная сила ограждает от всех чувств, не касающихся настоящего момента, от всего, что не имеет существования в данной реальности. При том, что моральная и психическая силы сосредоточены в режиссерской сфере, равно как и воля, мышление и отчасти чувство, то на долю актера-инструмента остаются внимание и движение. Согласно режиссерской партитуре спектакля ограничены его позы и состояния; а ограниченное число определенных поз и внутренних состояний у художника Г.И. Гурджиев определяет как его **стиль**.

Стиль спектаклей Мейерхольда определялся особыми, размеренными торжественными движениями актеров. Игровой рисунок Хлестакова, например, был задуман и воплощен в виде подчеркнуто механистической смены поз. Со временем в технике актера наступило преобладание неподвижных декоративных поз - состояний "Стоп"; позы персонажей-масок соединялись лишь переходами-паузами; возникали лейтмотивы движений и складывались в систему, темпоритмически организованную не актером, а передвижениями панелей, круга, предметов вокруг него. Актер был управляем посредством вещей. И зрителю порой казалось: вот-вот "сломается механизм, управляющий движущимися площадками "Мандата", "Ревизора", и действующие лица остановятся в тех позах, в каких их застала поломка механизма..."

Упоминается, что В.Э. Мейерхольд с любопытством наблюдал за "механическими персонажами", как творец наблюдает за тем, что он сотворил, и немудрено: относительно них, если следовать далее концепции Г.И. Гурджиева, он представал Перводвигателем. Философ ссылался на закон, согласно которому после толчка следует пауза, и всякая вещь движется столь долго, сколь длится ее импульс. Подобным образом толчок в мозгу приводит в действие вибрации. Каждое движение человека, включая мысли и чувства, является бессознательным переходом от одного автоматического фиксированного положения к другому, и произвольность их - иллюзия.

В этом умозаключении - философский и эстетический ключ к механистичности в спектаклях "Мандат", "Ревизор", "Горе уму": мысль, управляемая волей, организует форму, но развившись в ней, как бабочка в куколке, покидает ее с тем, чтобы создать новую, адекватную своему новому качеству. Новая ментальность, организуя эпоху, оставляет безжизненной физическую скорлупу как экспонат, как исчерпавшую себя форму. Особенно ярко эта идея осуществлена в финале спектакля "Ревизор", когда живые актеры искусно подменяются куклами. Но одновременно этот паноптикум предстает свидетельством естественного завершения биомеханической системы Мейерхольда, по неизменному закону диалектики развивавшейся от обилия движений к абсолютному покою.

В работах Гурджиева встречаются высказывания, что стиль движения и поз каждой эпохи, расы, класса неразрывно связан с некоторыми формами мышления и чувств, поэтому позы он определяет как формы мыслей и чувств, подчеркивая, что каждый человек обладает определенным количеством интеллектуальных и эмоциональных поз. Особенный интерес представляют его рассуждения о назначении поз в актерской профессии: "Ваши обычные позы соответствуют роли служанки, а вам необходимо сыграть роль графини. У графини свои отличительные позы. Когда вам это известно, вам достаточно на сцене перейти от одной позы к другой, поэтому какой бы вы ни были плохой актрисой, в течение всего спектакля вы будете графиней". Но это близко мейерхольдовскому: если я сел в положение опечаленного человека, то я могу опечалиться... Гурджиев буквально вторит Мейерхольду: эмоциональное состояние зависит от наших движений; если человек принимает позу, которая у него соответствует чувству огорчения, тогда он очень быстро реально почувствует огорчение. Различные чувства - страх, безразличие могут быть вызваны искусственными изменениями поз.

Видимо, с убеждением В.Э. Мейерхольда, что актерами руководит постоянная вера в четкость своей технической игры, связано его постоянное требование умения "самозеркалить" - то есть так изучить свое тело, чтобы приняв какую-либо позу, знать точно, как он выглядит со стороны. Это связано и со способностью к "рефлекторной возбудимости": сценические слезы В.Э. Мейерхольд объяснял тем, что принимал ракурс, который вызывал по его индивидуальной приспособленности нужную реакцию. Сходились мнения Гурджиева и Мейерхольда и в том, что в необычной для человека позе он будет чувствовать, мыслить и познавать себя по-новому. У актера при точности физических движений и ракурсов тела, при правильно выбранной внешней форме появится и правильное содержание, интонации, эмоции. И поэтому нет необходимости переживать испуг и потом - бежать, утверждал Мейерхольд, - мысль заставит актера бежать, а сам бег поможет испугаться. Возможно, это и справедливо - для театра Мейерхольда: ведь он сам, олицетворяя мысль, заставлял актера бежать и предписывал этим выразить испуг...

К началу 30-х годов в творчестве В.Э. Мейерхольда наступает новый период самоотрицания. Корректируя и отменяя собственные законы, он более терпимо относится к необходимому существованию психологических моментов в сценическом бытии, ждет от актера на репетиции непосредственно рожденной, а не предуготовленной, предписанной интонации, испытывает некоторую потребность в самостоятельно мыслящем исполнителе. По воспоминаниям И. Ильинского ко времени постановки "Свадьбы Кречинского" (1932 г.) чуть слабеет режиссерский диктат. С точки зрения творчества В.Э. Мейерхольда, путь которого в искусстве - бесконечное самоотрицание, эти явления закономерны, как безусловно неизбежен и поворот от биомеханики в рафинированном виде к синтезу ее в качестве авторского, режиссерского почерка с психологическим началом. Преодолению механичности - способа существования "коллективного человека" театра Мейерхольда есть обоснование в эзотерической философии Гурджиева.

Человек, родившись сущностью, с течением жизни приобретает личностное, формируемое внешними влияниями, начало. Но вместе с быстрым и ранним ростом личности слепое увлечение спортом, особенно играми, может весьма действенным образом остановить развитие сущности, то есть природного, врожденного Я. Согласно закону аналогий "коллективная сущность" театра, злоупотребляя движением ради движения, увлекаясь эстетикой физического тела, совершенствуя атрибуты игры, в игре с маской обрекает себя на инфантильность и теряет перспективу. В.Э. Мейерхольд - воплощение сильнейшего внешнего влияния, индивидуализированное личностное начало, организуя театральное бытие "коллективной сущности" как игру, представление, эксцентрику, дав жизнь, сам предопределяет и конечность биомеханической системы.

Согласно концепции Г.И. Гурджиева, человек есть фабрика, но при этом фабрика должна не только покрывать собственные потребности для продолжения существования, но и умножить "данный начальный капитал" - свой талант. В эзотерике это предстает в виде получения высшей энергии из низшей - трансформации соматической в психическую, что служит основанием доктрины Гурджиева о материально-духовном преображении - прохождении человека через семь основных психофизических состояний для осуществления примата интеллекта над телом и эмоциями в себе. Но для начала развития необходимо признаться себе в отсутствии способности деяния, индивидуальности, постоянного Я, воли и сознания как многоуровневой структуры "сон - бодрствование - самосознание - объективное сознание".

Биомеханическая система практически исключала участие эмоционально-чувственно-мыслительных центров при работе актера над ролью, внутреннее движение ограничивалось заданной статичностью образа-маски, разворачиваясь по горизонтали в пределах физического плана, и пути восхождения, вертикального развития сущности не предусматривалось.

Г.И. Гурджиев выделял семь центров, по которым последовательно по восходящей происходит преображение человека: инстинктивный, сексуальный, механический, эмоциональный, интеллектуальный, высший интеллектуальный и высший эмоциональный. Три последних лежат за пределами понимания обычного человека, хотя и могут быть развиты в течение жизни, приведя к единству и самосознанию, объективному сознанию, объективной совести. Соответствующую категорию человека от рождения определяют физический, эмоциональный и интеллектуальный центры, каждый из которых имеет подобные же части: механическую, эмоциональную и интеллектуальную.

При исследовании принципа раздела "сфер влияния" между В.Э. Мейерхольдом и актерами его театра выявляется феномен "оккупации" режиссером или, в случае либеральных отношений, посягательства на эмоциональные и интеллектуальные центры и их части актера. У физического с наиболее развитым двигательным механическим центром человека религией являются все формы фетишизма, им легко управлять, организовав идеей и очаровав диктаторским талантом, направленным на воплощение этой идеи. Механическая часть обусловливает автоматические движения, имитационную способность, подражание, а эмоциональная - удовольствие от производимых движений, любовь к спорту. Такой человек - уникальный "материал" для биомеханики. Его интеллектуальная часть отвечает лишь за силу подражания по собственной воле интонациям и жестам других людей. Эту маленькую волю режиссер оставляет своему актеру, но изобретением собственных метод работы любого рода предпочитает владеть сам.

Религия эмоционального человека - эмоция, сентиментальность, питающие фанатизм. Механическая часть склоняет его к комикованию, шоу, любви зрелищ, бытия в толпе частью толпы, тяготению к массовым эмоциям. Эмоциональная часть отвечает за чувство юмора, комического, питает эстетические, моральные эмоции, а также их антитезы - насмешку, иронию, сарказм. Эти управляемые режиссером чувства необходимы ему в актере для выражения его отношения к несомой им социальной маске. Но сила артистического дарования, обусловленная интеллектуальной частью центра, мешает режиссеру, ибо грозит разрушить превосходную стройностью и слаженностью частей систему живым и неожиданным всплеском таланта. Эмоциональный человек с преобладающим развитием эмоциональной части - всегда объект конфликтности в театре Мейерхольда. Поэтому в принципе актер не может, не смеет ради гармонии целого подниматься выше уровня эмоциональной части эмоционального центра.

С этого уровня начинается интеллектуальный человек, религия которого - теория, схоластика, аргументы по поводу слов, форм, ритуалов, оказывающихся важнее всего прочего. В ведении интеллектуального центра, функции которого в театре взял на себя В.Э. Мейерхольд, находятся все умственные процессы, осознание впечатлений, образование представлений и понятий, рассуждение, сравнение, утверждение, отрицание, словообразование, воображение. Впрочем, механическую часть интеллектуального центра режиссер разделил с "коллективным актером" функционально, оставив за собой воспоминания и ассоциации и отдав в инструментарий исполнителя внимание, регистрацию впечатлений, штампы, лозунги, жаргон, бинарность мышления. Из эмоциональной части актеру позволялось пользоваться пониманием, удовлетворением от познания, интересом, энтузиазмом и преклонением. Желание знать и радость открытий были ему заказаны. И, конечно же, способность к творчеству, конструированию, изобретению, открытию закреплялись как прерогатива режиссера. Воистину воплощался принцип "Разделяй и властвуй!", обусловленный законами психики и эзотерики. В каждой части каждого центра В.Э. Мейерхольд, скорее всего ведомый гениальной интуицией создателя биомеханики, перекрывал "психологический кислород", подавляя возрастание творческой природы исполнителя. В каждой части каждого центра, угнетая зародыш - потенциальное саморазвитие сущности, он лишал сущностное Я актера его собственного волевого и размышляющего начала. И такому человеку-машине оставались доступными лишь два состояния сознания - сон и бодрствование, мало чем отличающееся от сна.

Но человек - машина особая: в определенных обстоятельствах и при правильном обращении он достигает самосознания, - утверждает Г.И. Гурджиев, то есть однажды познает, что он - машина! а "полностью это осознав, может обнаружить и пути к прекращению своего бытия машиной" и устремиться к достижению объективного сознания, к высшей эмоциональной и умственной деятельности. Тогда, будь то индивидуальный или "коллективный" человек, он достигает согласованной работы своих центров, триединства сознания и, следовательно, возвращает собственный внутренний мир в качестве материала для актерского творчества. Взломать горизонталь ради преодоления в себе механического человека - единственный способ продолжить эволюцию сознания, познать свое Я и владеть его возможностями.

Даже беззаконные кометы повинуются универсальным законам. Прорыв духа сквозь форму неудержим и неизбежен. И исключения лишь подтверждают правило.

*Силантьева И.И. Эзотерическая философия Г.И. Гурджиева  
и биомеханика В.Э. Мейерхольда. // Катарсис. Альманах. - М., 1994, с.57-66.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor33.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor35.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Ю.Г. КЛИМЕНКО

### ТЕАТР КАК ПРАКТИЧЕСКАЯ ПСИХОЛОГИЯ

|  |
| --- |
| *Искусствоведение и психология будут зависеть друг от друга, и принцип одной из этих наук не сможет упразднить принцип другой.* |

**Карл-Густав Юнг**

Не я первый, не я последний задумываюсь о предназначении театра: какая жизненная сила веками питает это удивительное создание разума и эмоций, почему бессмертна традиция бескорыстного служения актера - и жреца, и жертвы - на заклании перед алтарем человеческих страстей.

Философы и эстетики издавна усматривают в театре нравственного учителя, угадывают возможного духовного целителя. Многие десятилетия театроведение более или менее традиционно - от восторга до скепсиса - говорит о назначении театра: быть храмом, кафедрой, трибуной, увеличительным стеклом, абсолютным зеркалом и зеркалом кривым и прочая...

В этом привычном многоголосии с недавнего времени слышна новая интонация, характерная для всех сфер искусства: теоретическая и экспериментальная психология предпринимает попытки изучения творческого процесса и творящей личности; при этом последней достаточно рассмотренной областью предстает литература. Благодаря расширению интересов психологии рождается новый понятийный словарь и инструментарий исследования, что дает мне возможность обратиться к terra incognita актерского творчества, сегодня, за малым исключением, обойденного вниманием практической психологии, - искусства, в котором непосредственным "материалом" является творящее человеческое Я в физической оболочке, во всем подобное вовлеченному в процесс со-творчества зрителю. Именно этой категории исследований в искусстве, пожалуй, предстоит раскрыть еще один уровень внутритеатральных отношений между актером и зрителем, обозначающий решение проблемы **психологической реабилитации личности** на театре, где **катарсис** предстает как заключительная фаза действия **механизмов психологической защиты фрустрированной личности.**\* (\* **Психологическая реабилитация личности** - возврат к ранее утраченным возможностям восприятия мира. Автор сознательно не употребляет термин "адаптация", принятый в общей психологии, считая, что адаптация - вынужденное приспособление к изменившимся условиям, нуждам - не преодоление дистресса, а всего лишь его нейтрализация, не приводящая к катарсису. **Психологическая защита** - специальная регулятивная система стабилизации личности, направленная на устранение или сведение до минимума чувства тревоги, связанного с осознанием конфликта; "ограждение" сферы сознания от негативных, травмирующих личность переживаний. **Фрустрация** - обман, расстройство, разрушение планов, тщетное ожидание, ошибка.) Иными словами, психологическая проблема **перевода дистресса в эустресс** в процессе **со-творчества** актера и зрителя обозначается как одна из составляющих науки о театре.

В изучении театрального творчества недостаточно описательности, теоретизирования; театральный процесс необходимо интегрировать в область **практической** психологии, потому что он представляет собой не что иное как **эстетизированную практическую психологию**.

В работах К.-Г. Юнга отмечается взаимозависимость при относительной самостоятельности психологии и искусствознания: психология обладает возможностью исследования причинности комплексных процессов, не посягая на закрытое для познания творческое начало, происходящее из бессознательного, которое поддается лишь описанию в искусствоведении.

Современная психология, утвердившая себя широкой практикой в ведущих областях человеческой деятельности, вправе сказать: "Психологической науке не везло. Слишком долго она существовала как чисто описательная наука, скрупулезно излагающая те или иные экспериментальные факты, полученные в лабораторных условиях". Но это не так: всегда был театр - эксперимент уникальный, универсальный, длящийся и ныне, проверенный почти трехтысячелетней практикой, по крайней мере со времен, когда на склонах Афинского Акрополя возник театр Диониса - "важнейшее установление античной общественности, вмещающий до 30000 зрителей. Другие театры, построенные позднее, были еще обширнее". Уже тогда театральное искусство было поставлено на службу психическому здоровью человека, актер был возведен на одну из самых высоких ступеней социальной лестницы, - его труд оплачивался не ниже, чем служба военачальника: духовное здоровье нации было не менее важно, чем безопасность границ. Театр представал институтом психологической практики, охватывая огромнейшую аудиторию, где парадоксально сочетались **уникальность** способа оздоровления, коррекции психики посредством со-переживания адекватным жизненным ситуациям в силу космичности мышления древних, - осуществлявшегося **анонимно** и на уровне бессознательного, и **универсальность** художественной идеи для всех и каждого, реализованной в образе, восходящему к архетипу.

История практической психологии выстраивается весьма своеобразно, следуя своей собственной логике, где виднейшими представителями этой науки соблюдается правило наследования идей и их параллельно-последовательного развития, здесь следует говорить не о логической цепи, а о логическом поле исследования, где каждый ученый - первый среди равных. Исходя из основных идей, обозначившихся в психологии с момента становления ее до конца XX века, в отношении исследования проблемы психологической реабилитации личности на театре мне представляются перспективными три основных направления:

1. Процесс творчества и со-творчества актера-зрителя и обусловливающие его факторы: воображение, игра и игровая свобода, ролевое поведение, многоплановость Я-концепции\* ("многодушие"), актуализация множественных Я (Я-образов)\*\* и фиктивное раздвоение сознания (Я - Не-я), вызванное работой воображения; данные компоненты со-творчества рассматриваются на моделях взаимоотношений: актер-образ, актер-партнер, актер-зритель, зритель-образ.

(\* Я-концепция - система представлений индивида о самом себе, на основе которой он строит свое взаимодействие с другими людьми и относится к себе.

\*\* Я-образ - одно из множественных проявлений Я-концепции, которое актуализируется в каждый данный момент бытия и, в силу этого, не дает ощущения самотождественности.)

2. Акт перевода дистресса в эустресс в процессе творчества и сотворчества актера-зрителя с помощью механизмов психологической защиты, таких как: агрессия, рационализация, вытеснение, проекция, идентификация, фантазия, сублимация, воображение, искажение, отрицание, регрессия, катарсис (в психоанализе), замещение, подавление, изоляция, конверсия.

3. Катарсис как результат совокупного воздействия механизмов психологической защиты, возбужденных при взаимоисцеляющем со-творчестве актера-зрителя на уровнях: эмоционально-поведенческом, вегетативном, когнитивном, социально-психологическом. Катарсис в конечном итоге и есть то, ради чего существует театр.

Истоки практической психологии теряются в глубоких лабиринтах египетских пирамид, где жаждущие Истины проходили испытания страхом, страстью и совестью, искусно ввергнутые в событийный ток мистерии. В Новое время практическая психология начинает служить искусству, на мой взгляд, в деятельности З. Фрейда, который впервые сближает психологию и художественное творчество, отождествляя его с душевной терапией, рассматривая его с точки зрения психоанализа - "театра масок, где главным актером является желание" - как сублимацию, то есть один из защитных механизмов психики. Задачи психо- (т.е. душевной) терапии З. Фрейдом сформулированы следующим образом: выявление переживаний, травмирующих психику, и освобождение от них на понятийном уровне путем катарсиса (разрядки, "отреагирования"). Берусь утверждать, что во время спектакля в психике зрителя происходит спонтанный, зачастую неосознанный внутренний психоанализ, приводящий к субкатарсису на когнитивном уровне.

З. Фрейд, предлагая структурную концепцию психики, выделяя некие инстанции душевной жизни - Я (Эго), Оно (Ид) и Сверх-Я (Супер-Эго), - дает импульс к дальнейшему развитию иерархической структуры психики: от бессознательного до самосознания. В контексте исследований сферы театрального творчества это представляется мне особенно важным, так как общение актера с образом, партнером и зрителем, а также зрителя с актером-образом осуществляется одновременно по всем подвижным динамическим уровням психики. Одновременно с данной "вертикалью" формируется и некая психическая "горизонталь": рождение и формирование сценического образа предстает в виде образования новой системы "Я - Не-я" (Я и все остальное, находящееся вне Я актера).

В условиях спектакля несомненную важность приобретает фактор вытеснения из сферы сознательного в сферу подсознательного неприемлемых психологических переживаний зрителя, актер защищен от них в силу своей профессиональной принадлежности. Действие фактора идентификации Я с персонажами приводит к расщеплению "множественной личности" актера на ряд разнохарактерных Я, реализуемых в ролях и положительных, и отрицательных героев пьес. Это справедливо и для момента создания ролей, и для момента их восприятия, ведь **зритель - потенциальный актер**, на которого воздействует фактор идентификации Я с персонажем спектакля. Распространение этого явления на психологическую массу - множество Я зрительного зала - позволяет объяснить живучесть традиции положительного героя, противостоящего своему антиподу, который и является, по сути, воплощением отрицательных, неприемлемых для зрителя переживаний.

Сублимация, - самый сложный из описанных З. Фрейдом механизмов психологической защиты, срабатывает, как правило, в "тандеме" с механизмом вытеснения, в том случае, когда эротическое стремление преображается в произведение искусства; смею утверждать, что, по аналогии, конфликтность в системе "Я - Не-я" разрешается любовью в согласие в творческом процессе работы актера над образом.

К.-Г. Юнг, десексуализируя З. Фрейда, привносит в анализ психики творящей личности два основополагающих момента: учение о коллективном бессознательном (архетипе), из бессознательного одухотворения и дальнейшего пластического оформления которого складывается творческий процесс, и феномен автономного комплекса, который в аспекте театральной психологии предстает основой перевоплощения актера в образ и взаимоотношений актера-образа, зрителя-образа.

Характеризуя состояние современной ему психологии - "науки о душе", Юнг подчеркивает, что она с помощью психотехники и психотерапии, разрушая академические рамки, выходит на практический уровень. Рассматривая душу как форму духовной жизни, Юнг представляет сущность души не вещью "в себе и для себя", но сокровенным бытием личности в разнообразных психических проявлениях; поскольку невозможно исследовать духовную жизнь в лабораторных условиях, психолог вынужден вторгаться в чуждые для себя области, которые позволяют что-либо прояснить в душевной жизни: поэзию, литературоведение, эстетику. К этому перечню необходимо сегодня присоединить и театр, где психотворит актер, прилюдно, желанно обнажая психические процессы, из которых соткана душа образа.

Видя "материнское лоно" всех наук и искусств в душе, Юнг в науке о душе выделяет два соотнесенных предмета: психологическую структуру произведения искусства - "предумышленно" оформленный продукт сложной душевной деятельности и психологические предпосылки художественно-продуктивного индивида - сам душевный аппарат. В первом случае объект аналитической психологии - конкретное произведение искусства; во втором - творчески одаренный человек в своей неповторимой индивидуальности. В переводе на язык театра относительно актера произведением искусства выступает образ, актер же находится с ним в "интимнейшем сцеплении и неразложимом взаимодействии", причем образ настолько полно реализован, насколько богата психотворящая индивидуальность актера. В отношении зрителя произведением искусства выступает актер-образ, сам же зритель может воспринять это искусство настолько, насколько позволяет его творческий потенциал. В этом и состоит интимность связи актера и зрителя.

Но разве не является сам зритель произведением искусства относительно актера, который, сознательно воздействуя на зрителя посредством художественного образа, изменяет психику зрителя, заставляет его сотворить с ним, творить себя, корректировать свое Я, пересоздавать и работать над собой как над произведением искусства?

Точка зрения Юнга по проблеме границ между психологией и искусством сводится к обнаруживанию взаимосвязи в обстоятельстве, что искусство в своей художественной практике есть психологическая деятельность и в качестве таковой не только может, но и должно рассматриваться с точки зрения психологии. Наравне с другой, диктуемой психическими мотивами деятельностью человека, искусство предстает как предмет психологической науки. Тем более, добавлю, искусство, материалом которого является непосредственно психика актера.

В каждом творчески одаренном человеке Юнг видит двойственность, синтез парадоксальных свойств: нечто человечески личное и внеличностный творческий процесс. Личная психология может и должна подвергаться индивидуальному объяснению в зависимости от состояния человека; в качестве же художника человек может быть понят исключительно из его творческого деяния.

Юнг называет художника "коллективным человеком", носителем и ваятелем бессознательно действующей души человечества. Но, согласитесь, среди художников в первую очередь актер предстает перед зрительным залом в своей множественности свойств и качеств "коллективного человека", и какая-либо частица из множества да найдет хотя бы одну подобную частицу в каждом из зрителей, пробуждая в нем "коллективного человека", а следовательно - художника, и тем вовлекая его в процесс со-творчества.

Тайну художественного творчества и воздействия искусства Юнг усматривает в погружении личности в изначальное состояние "мистической сопричастности", так как на этом уровне переживает не отдельный человек, но народ, - и благо и беда отдельной личности растворяются в жизни народа; такая сопричастность на уровне зрительного зала обусловлена состоянием со-творчества. Поэтому глубочайшим образом воздействует и избавляет от комплексов то произведение искусства, которое **объективно и имперсонально**.

Рассмотрению с позиции психологии, по мнению Юнга, может быть подвергнута лишь та часть искусства, которая охватывает процесс художественного образотворчества, не затрагивая собственно существо искусства. Театральная параллель возникает в следующем: если процесс работы актера над образом в достаточной мере отражен в мемуарной и театроведческой, критической литературе, то образотворчество зрителя, организованное актером, представляет особый интерес как творчество **потенциального актера**.

Исходя из главного закона филогенеза, Юнг утверждает, что психическая структура аналогично анатомической должна нести на себе метки прародительских ступеней развития. Юнг вводит понятие "коллективное бессознательное" (архетип), подразумевая своеобразный врожденный компонент структуры той "души", которая является матрицей и предпосылкой сознания. Образы (праобраз, архетип) К.-Г. Юнг определяет как сформулированный итог типического опыта бесчисленного ряда предков, "психический остаток бесчисленных переживаний одного и того же типа". Когда архетип переходит "порог" комплексующего сознания, то последнее должно обрести равновесие. Эти выявления коллективного бессознательного по отношению к складу сознания Юнг называет **компенсацией**. Рассмотрим, как это происходит на театре: актер, возбуждая воображение, а следовательно подсознание зрителя, побуждает последнего находить в персонаже бессознательно то, что требует компенсации на сознательном уровне. Так, реализация одного из множественных Я и зрителя и актера носит характер компенсации.

Введя в аналитическую психологию понятие "автономный комплекс", К.-Г. Юнг характеризует его как "обособившуюся часть души, ведущую самостоятельную, изъятую из иерархии сознания психическую жизнь". "Автономный комплекс" в некоторых случаях мобилизует Я на службу себе как высшая инстанция. Тогда художник, захваченный творческим процессом, отождествляет себя с "автономным комплексом", что, на мой взгляд, наблюдается в перевоплощении актера и отождествлении зрителя с персонажем, о чем свидетельствует выражение "захвачен со-переживанием". Следует различать добровольную уступку актера и зрителя, готовность подчиниться возрастающему в них автономному комплексу (у актера относительно образа, у зрителя - относительно актера) и сопротивление, при котором есть вероятность осуществления насилия со стороны автономного комплекса, и в данном случае корни патологии и творчества могут предстать тесно переплетенными, например, когда происходит вытеснение определенных психических содержаний в виду их нравственной несочетаемости с сознанием.

З. Фрейд и К.-Г. Юнг ведут общение с пациентом в диалоге, то есть в форме театральной, драматической; механизм и сегодня неизменен: психоаналитик высвобождает одно из подсознательных Я пациента, минуя контроль Я-концепции, находит доступ к некоему Я-образу пациента, несущему заряд дистресса и подлежащему актуализации. Аналогичным представляется процесс психоанализа во время спектакля, где врачующей стороной выступает актер. Что такое "беседы" Фрейда и Юнга с пациентами? Это не что иное как **проигрывание** ранее неосознанной страждущим ситуации в новой роли, осторожно доводимой до сознания психиатром, что позволяет ему взглянуть по-новому, непривычным взглядом на, казалось бы, знакомую ситуацию, подлежащую переоценке. Эта переоценка, проигрывание и врачом и пациентом одной и той же роли дает основание для их одновременного перевоплощения и отождествления в ней обоих Я. Это и есть **трансфер**\*, - тождество, которое в психоанализе театральной системы "актер-зритель" выражается формулой отношений: "актер=психиатр - зритель=пациент". (\* Трансфер (в психоанализе) - перенос на психотерапевта эмоционального отношения пациента к значимым для него людям.) Зритель предстает в качестве пациента в театре психоаналитической драмы, где главным героем оказывается он сам, смотря **со стороны на самого себя играющего**. Думается, это главное, что соединяет практическую психологию с театром. Кстати, отсюда проистекает, возможно, любовь-нелюбовь к актеру: зритель, чрезмерно любя себя и узнав себя в актере-образе, иной раз вынужден себя же и осудить. Подобно пациенту, переносящему на врача неприязнь, возникшую в процессе анализа неприятной ситуации, зритель может невзлюбить актера, показавшего ему его собственные недостатки, повернувшего "глаза зрачками в душу..." Эффект врачевания зрителя заключается в том, что, узнавая свои слабые места, он становится вооруженным против своих слабостей, а найдя мужество оценить себя негативно, обретает силы для избавления от отрицательного героя в себе самом. В этом и есть присущий театру великий момент покаяния.

Сознательное применение театральных приемов для коррекции психики "актеров-зрителей", которыми являются пациенты, происходит в "психодраме": Я. Морено, соединив психоанализ с драматургическим принципом, привносит в психоаналитический практикум непосредственное действие, - так возникает вид или техника групповой психотерапии для изучения и коррекции психологического благополучия личности в малой группе, а основой созданного Морено театра экспромта становится высший прием актерского искусства - импровизация. Но и опыты "психодрамы" Я. Морено, и изыскания современных нам психоаналитиков на театре, рассматривающих процесс восприятия зрителя как когнитивно-эмоциональное катарсическое единство, и даже "жестокие" прозрения А. Арго, с его поиском смысла в новой самодостаточной сценической реальности, пробуждающей архаическое начало в зрителе - все восходит к нашей отечественной традиции - к теоретическим разработкам Н. Евреинова, выдающегося театрального деятеля, искусствоведа-психолога.

Н. Евреинов впервые связывает психоанализ с театром, непременной функцией которого является жестокость, посредством художественного образа воздействующая на зрителя, и игрой актера, посредством которой тайные подавленные желания зрителя выявляются и сублимируются. Определив новое понятие "театротерапия" формулой "Театр лечит актера, театр лечит и публику", Н. Евреинов справедливо утверждает, что "театр будит в нас волю к жизни, властно заставляя нас преображаться. А в **преображении** (акте преображения) и заключается вся сила, подлинно **живительная** сила театра, - сила целительная. Практический интерес представляет опыт первого коллективного психоанализа ("театра для себя") - школьный спектакль постановки 1921 года, предшественник "психодрамы". Эта "автобио-реконструкция", в которой исполнители - школьники играют самих себя, инсценировав собственные жизненные коллизии, "сценически изживаемые", воплощает театрализацию жизни по Евреинову, в которой "лицедейство" - творческий акт личной воли к трансформации. Н. Евреинов стремится поставить зрителя в центр сценического действия, сделать его действующим лицом "монодрамы", воплощающей идею "театра для себя". Думается, иллюстрацией этой идеи служит полотно великого русского художника А. Иванова "Явление Христа народу" - Вселенская монодрама; композиция картины театральна: множество людей, каждый из которых - воплощение одного чувства или состояния, лицезреют Богочеловека, берущего на себя все грехи человеческие, чтобы изжить их в своих страданиях и переплавить души в огне Истины и Любви. В этой мистерии как высшей жизненности каждый персонаж оценивает себя относительно Единого и Совершенного.

В каждом театральном спектакле заложена тенденция психотерапевтического воздействия - завуалированный аналитический сеанс. Объектом моего внимания избрана творящая личность актера и зрителя; равноценно и независимо существующие в социуме, они на театре свободно объединяются в бинарном неравенстве взаимозависимой системы "актер-зритель", в которой одна личность приобретает статус профессионала, а другая - эстетического "потребителя" его профессии в силу эстетической потребности. Но надо помнить, что каждый спектакль является сильнейшим стрессором как для актера, так и для зрителя. Сегодня поле внимания практической психологии распространилось до космонавтики, но не затронуло профессию актера, по стрессогенности уступающую лишь шахтеру, пилоту и полицейскому. Теория стресса Г. Селье дает мне новый инструментарий для исследования театральной системы "актер-зритель" и сообщает импульс к дальнейшему освоению театральной психотерапии. Необходимо отметить, что в спектакле актер каждый раз **добровольно и сознательно** подвергает себя стрессу, а посредством актера **добровольно и неосознанно** в стрессогенной ситуации оказывается зритель. В связи с тем, что у понятия "стресс" имеются разночтения не только в обыденной жизни, но и в научной литературе, необходимо прежде дать основные положения теории Селье.

В первую очередь следует провести различие между стрессом и стрессорами - факторами, вызывающими стресс. Г. Селье расширяет смысл стресса до понятия "общий адаптационный синдром" (ОАС), постулируя, что стресс - это не просто нервное напряжение и не всегда результат повреждения, а "неспецифический ответ организма на любое предъявленное ему требование", т.е. весь обширный диапазон состояний человека, возникающих как ответ на различные воздействия. "С точки зрения стрессовой реакции не имеет значения, приятна или неприятна ситуация, с которой мы столкнулись, - говорит Г. Селье. - Имеет значение лишь интенсивность потребности в перестройке или в адаптации". Иначе говоря, стрессоры могут быть различны, даже противоположны по знаку ("радость-страданье"), но пущенная ими в ход биологическая реакция стресса в сущности одинакова. Получается, что независимо от жанра спектакля - комедийного ли, трагедийного ли, разыгрываемого в жизни или на подмостках, стрессовые реакции тождественны. "И от горя, и от радости сердце бьется одинаково", - говорят старые актеры. Это одинаково справедливо и для зрителей. "Стресса не следует избегать. Впрочем (...) это и невозможно (...) Полная свобода от стресса означает смерть." - продолжает мысль Селье. Он выделяет полярности стресса: дистресс - вредный и неприятный стресс, ведущий к развитию патологии, и эустресс - стресс приятный и полезный, способствующий приумножению здоровья. Фраза Селье, что уровень физиологического стресса наиболее низок в минуты равнодушия, но никогда не равен нулю, на мой взгляд приводит к общему психологическому истоку - жизнетворчеству: близ точки покоя творчество невозможно, здесь возможны лишь гибель и распад личности.

Г. Селье выделяет три стадии развития ОАС: аларм-реакция (фаза тревоги), фаза резистентности (сопротивления), фаза истощения; он просит различать "поверхностную" и "глубокую" адаптационную энергию, запасы которой небеспредельны. Естественно, что физиологически ощутимые последствия дистресса лечат, воздействуя непосредственно на физическое тело, а психический дистресс, в наше время превалирующий в социуме, было бы естественно устранять воздействием на психику. Но при традиционном лечении человек осознает себя пациентом, а это уже - дистресс. Театр способен превратить дистресс человека в эустресс, перестроить его отрицательное эмоциональное поле на противоположное, тем выявляя свою адаптирующую функцию. На субъекта одновременно могут воздействовать несколько стрессоров, но реакция организма, психики на них поступательна во времени, и последствия воздействия различны по протяженности. Кроме того, одномоментный, наиболее сильный стрессор может подавить, заглушить насколько слабых, временных. Стресс, оказываемый театром, с такой силой способен воздействовать на зрителя средствами искусства, что зачастую вытесняет житейский и, доминируя, замещает дистресс на эустресс, и в этом - одно из его предназначений, в этом - основное средство исцеления театром.

Драма, отражающая в той или иной театральной форме жизнь, сама есть поступательное количественное накопление стрессоров - факторов воздействия коллизиями сюжета на публику. Так как стрессор, дробясь на многие составляющие согласно поворотам в сюжете, воздействует последовательно во времени и пространстве спектакля, зритель успевает оценить каждую ситуацию применительно к себе, принять решение и распутать собственный стрессовый клубок. Концепция стресса Г. Селье дает основание утверждать, что из трех фаз ОАС - тревоги, сопротивления и истощения, - театр не только гасит импульсы первой фазы, но и разделяет со зрителем либо вовсе принимает на себя основную фазу дистресса - сопротивление, предотвращая энергетическое истощение и эмоционально-психологический износ организма. В этом случае зритель тратит на преодоление дистресса минимум своей ограниченной адаптационной энергии.

Театр, моделирующий различные жизненные ситуации, способный объединять в моменте со-переживания самых разных людей, находящих личностный смысл в этих моделях, наилучшим образом осуществляет функцию групповой психотерапии, соблюдая щепетильность в сохранении инкогнито "пациентов".

Из концепции Г. Селье исходит такой интересный момент, как функциональная связь стресса и старения организма. На мой взгляд, проблема старения и омоложения может найти разрешение средствами театрального искусства. Селье отмечает, что старение соответствует "фазе истощения" ОАС и является итогом всех стрессов, воздействующих на организм в течение жизни (особенно приводящих его к фрустрации), которые оставляют после себя неустранимые повреждения - "необратимые химические рубцы". Действительно, на практике, когда начинают работать механизмы психологической защиты, идет вытеснение негативных впечатлений - последствий дистресса - в область подсознания. Так накапливаются "психологические рубцы". Театр приостанавливает этот процесс и даже в какой-то мере делает его обратимым, во всяком случае очень многие актеры и зрители отмечают оздоровительный для них характер спектакля. Хотелось бы обратить внимание на такой момент как код или кодекс поведения, который, согласно Селье, не приводит к дистрессу. Это - "альтруистический эгоизм". Данная формула помогает исследовать взаимоотношения между актером и образом, актером и партнером, актером и зрителем. И театр при этом представляет редчайшую возможность выстроить и сохранить тип отношений, существующий как **творческий симбиоз** актера и зрителя.

Во всех областях деятельности людей действуют одни психологические законы, они распространены и на космос, и на театр, и на личность; поэтому исследования Л. Китаева-Смыка, проведенные им в группе подготовки космонавтов, в которых особенно подробно разрабатывается психология стресса и выявляются его субсиндромы, проецируясь на проблему театральных взаимоотношений актера и зрителя, открывают, на мой взгляд, неожиданные перспективы исследования данной системы: я считаю, что определенный субсиндром стресса, развиваясь по свойственным лишь ему закономерностям, получая разрешение на театре, приводит к соответствующему субкатарсису.

Л. Китаев-Смык развивает теорию стресса Г. Селье путем анализа особенностей психологических механизмов стресса. Он описывает особые формы стрессогенных факторов (стрессоров), вызывающие стрессовые реакции, в которых первичным элементом являются рефлекторные, эмоционально-окрашенные формы поведения - "рефлекторно-эмоциональный стресс". Анализ его структуры позволяет выделить четыре совокупности проявлений стресса.

Кратковременный и длительный стрессы идентичны, - приходит к выводу Л. Китаев-Смык. Это крайне важно, ведь театр воздействует как **кратковременный стрессор**, используя механизм исцеления **той же природы**, что и источник "заболевания"; считанные часы зритель живет жизнью образа, погруженный в "сгущенную" реальность, и хотя действие спектакля-стрессора кратковременно, последствие воздействия продолжительно.

Л. Китаев-Смык исследует первую стадию стресса - стадию "тревоги" (мобилизации адаптационных резервов) и выделяет три ее фазы; разрушения имевшейся "функциональной системности", становления новой "функциональной системности" и фазу неустойчивой адаптации. Полагаю, разрушение старой и становление новой "функциональной системности" в определенной степени происходит при создании образа и у актера и у зрителя. В большем масштабе это наблюдается и совпадает по времени и психофизическому состоянию с периодом **ломки репетиционной конструкции роли** и рождением собственно образа, происходящем в так называемом **состоянии премьеры** - особом психологическом стрессе, возникающем на стадии "генеральных" репетиций, апогеем которого является премьера, точнее "затянувшаяся" премьера, которая, по признанию актеров, длится приблизительно **десять** спектаклей (для актера это десять лонгированных стрессов).

Перенесение данной стрессовой модели на зрителя означает собственно механизм реабилитации: разрушение "старого" и становление "нового" происходит в его психике. Следующая за третьей фазой, несущая устойчивую адаптацию фаза наступает для актера, когда премьера по какой-либо причине отложена и нет "разрешения" стресса или премьера состоялась, но роль "не случилась" ... стресс затягивается. Адаптационная фаза стресса у зрителя должна быть непременно предотвращена воздействием театрального искусства, что естественно происходит в финале спектакля.

Динамика смены форм адаптационной активности при стрессе по Л. Китаеву-Смыку представляет несомненный интерес для исследования с точки зрения закономерной смены фаз активизации субсиндромов стресса и соответствующих им субкатарсисов при синхронности их проявлений.

Л. Китаев-Смык рассматривает поведенческие проявления стресса, к которым относятся различные врожденные страхи и их разновидности, присущие всем (фобии), а также реакции на положение индивида в группе (социуме), так называемые "ситуативные факторы". В переводе на театральную проблематику у актера - это фобии публичного выступления, от которых он спасается посредством костюма, грима, Не-я персонажа, а также страхи сценического пространства, "черноты" зрительного зала, провала памяти, некоммуникабельности партнера и др. У зрителя социофобия иного характера: публичное покаяние, публичное обнаружение своего истинного Я, эмоций, страх пережить катарсис - испытать слишком сильное потрясение, а также волнение перед спектаклем: боязнь провала любимого актера, автора, пьесы, собственного неудовольствия, напрасно потраченного времени. Авторские фобии остались за рамками спектакля, и он осознанно заставляет зрителя преодолевать свои, воздействуя на бессознательном уровне.

Стресс, начавшийся с рефлекторно-поведенческих реакций человека, проходящий на фоне эмоциональных переживаний и обдумывания экстремальной ситуации, Л. Китаев-Смык определяет как рефлекторно-эмоциональный.

Рассмотрим эмоционально-поведенческий субсиндром стресса. Все проявления его сводятся воедино. Опираясь на классификацию эмоций активного и пассивного типа индивидов, можно решить проблему катарсиса у пассивно реагирующего типа зрителей: не только активное, но и пассивное реагирование приводит к катарсису, а следовательно - прерывает фазу сопротивления и предотвращает фазу истощения дистресса.

Выделяются две основные группы людей, отличающихся активным или пассивным эмоционально-поведенческим реагированием. Актеры относятся только к первой, активной группе; это обусловлено спецификой профессии. Лишь при неожиданностях - "накладках" в процессе спектакля (назовем его стресс в стрессе) актеры резко разделяются на активно и пассивно реагирующих. Разделение же зрителей по этим категориям происходит еще в доспектакльный период.

При активной форме реагирования выявляются две основные фазы: "программное реагирование", сопровождающееся эмоциями испуга, гнева, решимости и пр. и "ситуационное реагирование", влекущее за собой эмоции радости, удовлетворения, торжества, ликования, эйфории при позитивных реакциях или смущения, досады, гнева и пр. при реакциях негативных. Отметим, что к катарсису приводят как те, так и другие реакции. Пассивное же реагирование зрителя - это своего рода "пережидание" стрессовой ситуации, но никак не пассивный отдых. Путь к катарсису в этом случае просто осложняется; катарсис проходит вяло и внешне менее выражен. Исследования системы "актер-зритель" в ситуации стресса позволяют по-новому проанализировать и дополнить схемы Китаева-Смыка, распространить их логические связи на театральную модель, что открывает новые возможности постижения психологии творящей личности на театре.

Вегетативный субсиндром стресса проявляется у каждого индивидуума в различной степени и форме и не является предметом специального внимания в исследовании театральных проблем.

Больший интерес представляет рассмотрение когнитивного субсиндрома стресса. При стрессе, особенно при эустрессе происходят значительные благоприятные изменения познавательных процессов и процессов самосознания, осмысление действительности, памяти и тому подобное, - утверждает Л. Китаев-Смык на основе собственных исследований и анализа зарубежной литературы, посвященной изучению познавательных процессов и мышления при стрессе. Исходя из утверждения, можно получить интересные результаты, наблюдая спады и возрастания активности мышления актера и зрителя в процессе спектакля, особенно - моменты возникновения инсайтных форм мышления, так называемого "озарения", которое у актеров является стимулом к импровизации, а у зрителя - результатом внутреннего самоанализа, подготовленным всем ходом спектакля. Эти явления преимущественно относятся к разряду когнитивного субкатарсиса.

Во время инсайтного мышления у актера проявляются такие феномены как субсенсорная чувствительность, "замедление" времени, и это характерно для зрителя - потенциального актера.

Обратимся, наконец, к рассмотрению социально-психологического субсиндрома стресса. Определяющей чертой общения в театре, на мой взгляд, является то, что оно происходит на фоне яркой эмоциональности, которая усиливает активность взаимодействия актера и зрителя. Это дает возможность исследовать общение актера и зрителя в направлениях: взаимодействие актера в образе со зрителем, в образе при измененном состоянии сознания обоих в процессе со-творчества; наблюдение общих закономерностей в контексте социологии, в связи с развитием общения группы (актеры+зрители) при воздействии стрессора.

Изменения общения при стрессе относятся к проявлениям собственно стресса, поэтому их логично выделить как субсиндром. Проведем зрителя по стадиям стрессогенного изменения общения. Сначала происходит то, что в психологии названо ориентировочным "замиранием" индивида - зрительская оценка ситуации при поднятии занавеса; затем следует личностная экспансия, устанавливающая индивидуальный ролевой статус зрителя; экспансия выражается в следующем: во-первых, это "информационное извержение" - совокупность оценок и сопоставлений по бытовому, социо-культурному и художественно-интуитивному уровням личности с привлечением круга ассоциаций; во-вторых - "навязываемое гостеприимство", при котором обнаруживает себя повышенная заинтересованность друг в друге; в-третьих, происходит "установка на солидарность", когда зритель отождествляет себя с персонажем, определив того, кому он сочувствует, проявляя при этом экспансивно-захватнический скрытый характер общения: "мой любимый спектакль... мой любимый актер... мой любимый герой..." вплоть до ревнивых споров со зрителями, предпочитающими иных актеров и персонажей; в-четвертых, личностная экспансия типа "экзальтированность общения" выражается в том, что зритель позволяет себе разрушать барьер рампы аплодисментами, выкриками, бросанием цветов и т.п. Снижение установки на терпимость к актеру в финале спектакля проявляется в долгих, настойчивых аплодисментах, возгласах "браво!", "бис!", требующих поднятия занавеса и выражающих нежелание отпустить актера со сцены. Напротив, особенная, бережная тишина, шорох облегчения, подбадривающие аплодисменты, смех, оживление - это вынужденная помощь актеру как партнеру по общению.

Стабилизация ролевого статуса зрителя находит выражение в объединении зала в порыве приязни (неприязни) к тому или иному персонажу (исполнителю). Увеличение активности общения идет вплоть до вторжения в личное пространство актера: посещения гримерной, ожидания у служебного входа, письма, звонки и т.п. Уменьшение же активности есть просто "уход" от общения вплоть до неприятия и агрессивного отрицания персонажа (личности актера), спектакля, режиссера, драматурга. По аналогичному "сценарию" развиваются отношения "актер-партнер". Более специфически выстраиваются отношения "актер-зритель", так как поведение актера профессионально обусловлено.

Следует добавить, что Л. Китаев-Смык подчеркивает условность подразделения субсиндромов стресса и некоторую схоластичность в изложении структуры их развития. Попытка проверить алгеброй гармонию намеренна, - теоретическая модель предстает нагляднее; на практике, безусловно, происходит комплексное действие субсиндромов и их взаимосвязь.

Актер и зритель как личности, несущие и испытывающие стрессовую реакцию, в идеале имеющую заключительной фазой катарсис, объединены неким игровым полем - пространством спектакля, существуют в игре. Й. Хейзинга в книге "Человек играющий" отмечает, что в жизни человека игра - "продукт деятельности духа" - присутствует как свободная реальность определенного качества, отличного от "обыденной" жизни и носит незаинтересованный и изолированный в пространстве-времени характер, содержательна по форме, несет смысл и, опираясь на действия с определенными образами, "пре-образовывает" действительность - отвечает ее природе. При том, что игра - общее, всем присущее, объединяющее начало, добавлю, что она предполагает как минимум двух участников; впечатление, что иной играющий - одинок, обманчиво: он, подобно ребенку или актеру, играет с образом, Не-я. К такому роду игроков принадлежит зритель.

Рассуждая о предназначении театра, Й. Хейзинга подчеркивает, что "только драма, благодаря своему неизменному свойству быть действием, сохраняет прочную связь с игрой". Игра как действие при единстве места, времени и смысла, обусловленных игровым пространством, олицетворяя собственные порядок и правила, сопровождается подъемом и напряжением на фоне отрешенности, иллюзии и таинственности зрелища, переходящими в радость и разрядку. Учитывая, что отрешенность - это измененное состояние сознания актера и зрителя, а радость и разрядка - катарсис, можно вывести в психологической транскрипции формулу идеального театра.

В скрытой полемике с Й. Хейзингой видится мне теория ролевого поведения в области человеческих взаимоотношений Э. Берна, который прагматизирует игру, лишая концепцию Хейзинги ее эстетической изящности и философской глубины. Основной принцип теории игры Берна, подтвержденный практически, гласит: любое общение полезно и выгодно людям! Экспериментальные данные, полученные Э. Берном, показывают, что эмоциональная и сенсорная депривации (отсутствие раздражителей) могут стать причиной психических нарушений, вызывают органические изменения, что в итоге приводит к биологическому вырождению. Следовательно, наоборот, жизнь на высоком эмоциональном уровне благотворна для человека, и это чрезвычайно важно для определения роли театра в обществе. Именно там он получает столь необходимую ему "потребность в признании", выступая в роли зрителя - потенциального актера, там осуществляет он акты скрытого общения, если лишен этого в социуме. Минимальное общение Э. Берн называет "поглаживанием", а обмен ими составляет единицу общения - "трансакцию". На театре, в моем понимании, трансакция осуществляется путем перенесения Я актера и Я зрителя на образ-посредник. Любая трансакция, несет она положительный или отрицательный эмоциональный заряд, благотворна для системы "актер-зритель". Эксперименты, проводимые с высокоорганизованными животными, дают поразительные результаты: и ласковое обращение и электрошок одинаково эффективны для поддержания здоровья. Да не будет обидной для всех поколений зрителей мысль, что театр, с точки зрения психолога, - это веками самоорганизующаяся лаборатория по скрытому эксперименту над психикой человека. Ведь театральный спектакль, проводящий зрителя через эмоциональное, полное взлетов и падений сердца общение с актером-персонажем к "радости-страданью" - катарсису, всей своей многовековой практикой доказывает, что несомненно выступает оздоравливающим фактором. Причем, будь то смех комедии или слезы трагедии - **эффект одинаков**. Судя по всему, катарсис не только цель и следствие трагедии, - понятие распространяется шире. Мне представляется, что у зрителя внутри идет свой спектакль и он может по жанру не совпадать с тем, что разыгрывается на сцене. Кстати, настоящая, приводящая к катарсису комедия, ничего общего не имеет с жестоким обнаженным психоанализом, направленным на высмеивание ближнего, унижение личности, тем более сведением политических счетов. Испрашивая прощения у тени Аристотеля, смею утверждать, что высокая комедия столь же благополучно приводит зрителя к катарсису, как и трагедия, и доказательство тому - слезы смеха. Слезы - вот что объединяет трагедию и комедию. Любопытно отметить, зрительские слезы не имеют ничего общего с теми слезами, которыми плачет, переживая, личностное Я, взбудораженное вегетативной реакцией. Этими слезами плачет зритель-образ: они безмолвны, легки, **эмотивны**, они подобны слезам актера, не искажающим облик, не мешающим разговаривать ровным голосом, потому что плачет не актер, а персонаж. Проливая такие слезы, актер испытывает внутренне восторг и ликование.

Кроме эмоционального голода театр удовлетворяет и так называемый структурный голод, на наличие которого в человеке указывает Э. Берн. Человек испытывает потребность планировать (структурировать) время. Планирование бывает материальным (работа, деятельность), социальным (ритуалы, времяпрепровождения) и индивидуальным (игры, близость), подчиняющимся ряду правил и закономерностей. Существенной чертой игры считается управляемость характером эмоций. Отмечу: театр в идеале единовременно сочетает в себе все упомянутые типы временного планирования при **неограниченном** получении удовлетворения от **максимальной** доступности контактов.

С позиций структурного анализа процесс общения, в данном случае сотворчества актера и зрителя, определяется следующей схемой: Я (Эго) в момент взаимоотношений находится в одном из трех основных состояний - Родитель, Взрослый, Ребенок, - которые и взаимодействуют с одним или более состояниями "психологических реальностей" - своего партнера по общению. На театре в наибольшей степени востребованным оказывается состояние Ребенка, предполагающее в партнерах по игре Веру и Наивность, оправдывающие сценическое жизнеподобие.

Следуя трансакционному анализу Э. Берна, в театре я нахожу множественные подтверждения его выводов относительно социального планирования времени. Ритуалы особенно определены у зрителей. Предспектакльный ритуал включает психологическую установку на игру, сверку с ее условиями, приобретение билетов, программ, цветов, биноклей, разглядывание афиш, отыскивание "своих" актеров в фоторяде фойе при самочувствии некоторой отчужденности в толпе и пр.

Антракт дает ощущение сообщности, буквально ритуальное хождение по фойе (берущее начало в античном театре, где любознательный зритель рассматривал статуи богов, государственных деятелей, поэтов, великих актеров и атлетов), обостренный интерес к фоторяду, публике, выставке книг об актерах, посещение буфета и т.п. Послеспектакльный ритуал предстает как единение в выражении благодарности: аплодисменты, вызовы, подношение цветов и т.п.

Ритуал актера серьезнее и конкретнее зрительского. Предспектакльный ритуал выражен профессионально-психологической установкой на игру, на становление новой функциональной системности (образа), переодевание, гримирование, наконец, на определенные индивидуальные действия - своего рода ритуал в ритуале, - приводящие актера в творческое состояние. Антракт для актера состоит из ряда действий по сохранению самочувствия роли. Послеспектакльный ритуал - это поклоны, поклоны, поклоны,.. прием знаков внимания, снятие грима, переодевание, возвращение в обыденную реальность из состояния игры.

При обособленности сторон-партнеров, вовлеченных в ритуалы, при особенностях их выполнения, они посвящены взаимному творческому акту, состоящему из подготовки (прелюдии), собственно единения и - его результата (впечатления, оценки). Таким образом, спектакль-близость объединен общим архи-ритуалом.

Послеспектакльный ритуал предстает наиболее важным, так как в нем реализуется **катарсическое единение**, в котором сам ритуал предстает лишь внешней стороной события - состояния **соборности**, которое приносит спектакль, подготовленный актером и со-творенный им со зрителем. Зритель жаждет за счет ритуала продлить блаженство, остаться как можно дольше под впечатлением только что прожитого и прочувствованного, ведь ему предстоит расстаться с тем, кому он передал сокровенную, дорогую частицу собственного Я, а человек к своим страданиям относится бережнее, чем к радостям. У актера же в эти мгновения зачастую наступает опустошенность, и чрезмерное продление послеспектакльного ритуала бывает болезненным (мучительным, по выражению самих актеров), поэтому закономерно, что для зрителя значимость ритуала к концу спектакля возрастает, у актера - снижается. Актер, вызвавший к бытию акт соборности и зритель, поднявшийся до этого состояния благодаря актеру, - оба функционально уравниваются, выходя из игры и вступая в социум как равноправные личности, и часто узнавание популярных актеров бывшими зрителями в публичных местах ведет к раздражению, а не к удовлетворению самолюбия.

Если Э. Берн игрой называет скрытые трансакции, то театр как игра есть трансакция **открытая**, - отношения между актером-персонажем и зрителем обнажены предельно и, уподобляясь в этом близости, выходят из-под власти правил собственно игры по Берну, - избавляясь от взаимозависимости, эти отношения несут обоюдную свободу. Зритель может в любой момент тайно от всех нарушить условия игры - перестать быть зрителем. По Берну человек в этот момент становится свободным. Но зритель освобождает себя от свободы выбора и остается рабом с тем, чтобы театр принял на себя разрешение его проблем. От зрителя в игре требуется лишь мужество, чтобы не пугаться ситуаций, в которых оказывается персонаж, отождествленный со зрительским Я, не выйти из образа, иначе он теряет психологическую свободу и, замкнувшись в скорлупу собственной личности, оказывается вне игры. Иной зритель склонен по нескольку раз смотреть полюбившийся спектакль, он ищет в театре знакомые игры, чтобы, от ролевого поведения, предписанного социумом, обрести свободу. Но свобода достижима, если в зрителе пробуждены три способности: включенность в настоящее - непосредственное восприятие, родственное эйдетическим образам; спонтанность - возможность свободного выбора чувств; близость - свободное от игр чистосердечное поведение. Для этого надо воскресить в себе Веру и Наивность и быть как дети.

Каков же смысл понятия "свобода" в игре на театре? В социуме человек изначально несвободен, подчиняясь правилам ролевого поведения, **а поведение не есть игра**. Человек становится свободным, когда выходит за рамки ролевого поведения и ломает рамки **социального** сценария, предписанного ему. Меняя роль социальную на роль театральную, он самовольно изменяет сценарий жизни и участвует в игре. Игра - выше всех ступеней ролевого поведения, игра - это свободное самопроявление, на театре совершающаяся тайно в себе и с собой.

В размышлениях о проявлении свободы на театре обнаруживается очередной парадокс: актер несвободен, так как игра вменяется ему в обязанность, - он выполняет ремесло; зритель свободен, отдыхая от предписаний социума и ролевого статуса, как соучастник игры. Но в то же время зритель целиком вовлечен в ролевое поведение относительно социальных типов на сцене, отождествляя себя с избранным им персонажем, и потому несвободен, - он занят сублимацией подавленных чувств и желаний. Актер же свободен от этого, - он сам творец ролевого поведения персонажа и социального типа, и давно познал чувства и желания, на которых взращен образ.

Актер предлагает зрителю вместе с ним разломать сценарий социума, стать свободным: "твори вместе со мной, потому что при всей типичности и жизненности предложенного драматургического материала в нем заложена ситуационная "неожиданность", которая и указывает зрителю путь к катарсису - разрешению. Хорошая пьеса всегда выбивает перипетиями зрителя из стереотипа мышления, социального штампа; хороший актер, уходя от штампа, всегда выбивает зрителя из ожиданий привычной, характерной стилистики и удивляет импровизацией, новизной решения образа. У зрителя тогда пробуждается воображение-предвкушение (догадка, дорисовывание, дофантазирование), что и знаменует вступление в игру, обретение свободы, освобождение от социума. Он **свободен состоянием игры в со-игре**. Это главное условие со-творчества.

Пребывание в свободе-несвободе актера и зрителя, обусловленное ролевым поведением, привнесенным из социума, разъединяющего людей в среду их объединяющую, обнаруживает свою парадоксальность в системе "Я - Не-я". Анализ ролевого поведения мною, профессиональным актером, проведенный на театре, по-новому освещает такие явления как "игра в игре", "роль в роли", "роль в роли в роли", "импровизация в импровизации", объясняет, что представляет собой скрытое поведение зрителя. Пресловутый житейский "драматический треугольник" Э. Берна, неожиданно трансформируется в театральной плоскости, получая свое логическое завершение в психологической модели "квадрат отношений". Если треугольник дает возможность рассмотреть, как личность попеременно исполняет регламентированные роли "спасителя-преследователя-жертвы", то сценический квадрат позволяет уточнить и обогатить характеристики возможных моделей отношений между зрителями (мужчиной и женщиной) и персонажами (героем и героиней). Этому посвящены отдельные работы.

Разбирая структуру целостного эмоционального явления в его классическом определении, предложенную исследователем психологии эмоциональных явлений В. Вилюнасом следует подчеркнуть бинарную природу явления: с одной стороны - наличие некоторого познавательно отражаемого объективного содержания, на которое конкретное переживание направлено, с другой - наличие собственно эмоционального переживания, то есть той специфической окраски, с которой данное содержание отражается субъектом. Во взаимоотношениях зрителя с актером-образом одна и та же ситуация (отражаемое содержание) может вызвать у зрителей весьма различные, иногда противоположные переживания, а одно и то же переживание зрителей может окрашивать мысли и представления персонажей-антиподов. В данном случае зрительный зал может разделиться по пристрастиям, хотя большое значение имеет ведущая эмоция - эмоциональная доминанта, привнесенная из социума, и достижение зрителем катарсиса зависит от того, успевает ли она трансформироваться под воздействием эмоциональной доминанты спектакля или нейтрализоваться, чтобы предотвратить дальнейшее развитие дистресса.

Задача актера - донести эмоцию до зрителя и вызвать в нем ответную эмоцию того же качества, то есть пробудить механизм **эмоционального резонанса**, что наряду с игрой станет основанием со-творчества. Необходимо различать управляемую, сознательно искусственно культивируемую актером эмоцию - эмоциональное явление, и неуправляемую эмоцию, которая есть переживание. Здесь выступает причинно-следственный закон "кремня и кресала": эмоция приходит извне и служит источником чувства; так готовая угаснуть искра способна разжечь большое пламя, если костер уже сложен; но чувство не возникает, если зародыш переживания не подготовлен событиями в социальной жизни зрителя.

Эмоциональное переживание, формулирует В. Вилюнас, выражает смысл содержания и, оценивая его значимость с точки зрения потребности, служит побуждением к деятельности, направленной на содержание. Следовательно, эмоции выполняют функцию оценки. Это общепринятое в психологии понятие становится одним из главных на театре: где как не здесь эмоция направлена на познавательное содержание; зритель радуется, огорчается, любит, негодует, испытывает страх и пр. - испытывает эмоциональные переживания, которые формируют у него общее представление о системе образов в спектакле. Что касается актера, то степень его мастерства во многом определяется точностью, глубиной, количеством и интенсивностью эмоциональных оценок в единицу сценического бытия.

Функция побуждения (желание, стремление, влечение, мотив) т.е. предметная направленность эмоций, сформированная на основе оценки, начинается с элементарных переживаний удовольствия и страдания (приятного-неприятного), "окрашивающих" ощущения, перцептивные образы, мысли и представления.

Внимание - функция эмоции - связано с феноменом "сужения сознания": предмет эмоционального переживания спонтанно и мгновенно овладевает вниманием субъекта, все остальное воспринимается им в феноменологическом поле сознания фоном. Внимание - стержень актерской профессии и зрительского восприятия, необходимое условие сотворчества. С эмоциональной функцией связаны и "аффективные следы" памяти: слово, жест, ситуация, интонация, воспринятые зрителем, способны вновь воспроизвести пережитый ранее, связанный с ними сильный аффект. Актер путем ассоциаций "выуживает" из подсознания не только собственного, но и зрительского ранее пережитые чувства, выстраивая эмоциональную партитуру.

Эмоциональный процесс на театре предстает взаимодействием сложной цепи переживаний, каждое из которых может изменяться в зависимости от познания причины воздействия, вызвавшего исходное переживание и при срабатывании механизмов эмоционального "переключения" становится уже вторичным.

Эти "переключения на причину", вызывающие изменения в протекании эмоционального процесса, включают в себя и возникновение ответных переживаний, основные закономерности которых формулируются Б. Спинозой, и проявления так называемой "логики чувств", которая дается в описании Т. Рибо, - без них изучение театрального процесса представляется неполным. Театральный практический смысл уловил в работах Т. Рибо по психологии К.С. Станиславский, воспользовавшийся при создании "системы" многими положениями, касающимися эмоциональной стороны творческого процесса.

При анализе положений психологической теории эмоций, экстраполированной на театр, невозможно не учитывать такие "единицы" эмоционального процесса как со-чувствие и со-переживание. К сожалению, специализированные словари по психологии редко идут по пути исследования этимологии слов и в попытках описать явления общего порядка не отражают существа театрального процесса как области применения практической психологии. Например, слова "со-бытие", "со-гласие", "сознание", со-стояние" и пр., в которых приставка "со-" обозначает единение в некоем акте как минимум двух сторон, заключают смысл-призыв к совместным действиям, состояниям и чувствам. Отсюда рождается иное определение со-чувствия и со-переживания в связи с особенностями **театрального** процесса: **со-чувствие** - это совместный творческий душевный труд, возникающий в состоянии эквивалентности чувств посредством воли и способности к пере-воплощению в объект приложения милосердия, дающий возможность оценить, понять и оправдать поступки объекта как свои собственные.

Следовательно, со-переживание может быть адресовано не только положительному, но и отрицательному персонажу, даже - вызывающему антипатию окружающих, так как при "переключении на причину" смысл и оценку эмоциональному переживанию зрителя диктует собственная мотивация поступков антипатичного персонажа. **Со-переживание** можно определить как ряд моментов со-чувствия, логически развивающихся в пространстве-времени спектакля, параллельно у субъекта и объекта: зрителя и актера, актера и образа. Если логика чувств зрителя совпадает с логикой чувств актера-персонажа в каждом моменте сочувствия, можно говорить о со-переживании.

Работу актера над образом, восприятие образа зрителем, механизмы психологической защиты невозможно рассматривать без учета системы **"Я-концепции"** (самооценки), которая во многом определяет формирование образа как некой личности в условной реальности и коррекцию психики актера и зрителя в процессе со-творчества. Теоретическая основа Я-концепции представлена Р. Бернсом, который на основе нескольких психологических учений разработал модель глобальной Я-концепции. Я-концепция предстает в виде подвижной системы представлений человека о самом себе, составляющие которой - когнитивная (самосознание), эмоционально-оценочная (самооценка) и поведенческая (субъективное восприятие внешних факторов, влияющих на личность).

Я-концепция способствует ощущению человеком его постоянной определенности, самотождественности в отличие от ситуативных Я-образов, обозначающих, каким индивид видит и ощущает себя в каждый данный момент.

В структуру глобальной Я-концепции Р. Бернса входят четыре психологические теории: основоположения теории Я-концепции У. Джемса, символический интеракционизм Ч. Кули и Д. Мида, идентичность Э. Эриксона и феноменалистический подход К. Роджерса. Ее ядро - совокупность установок "на себя": реальное Я или представление о том, каков я на самом деле; идеальное Я или представление о том, каким я хотел бы быть; зеркальное Я или представление о том, каким меня воспринимают другие. В контексте данной работы, посвященной проблемам театральной психологии, установки "на себя" у зрителя приобретут следующий вид: узнавание себя в персонаже, идентификация; уход в грезу, мечтание, иллюзорное представление о себе и постижение в себе нового качества, самооткрытие себя в персонаже эвристического порядка. Установка "на себя" у актера выглядит соответственно: актер, личность, профессионал; персонаж, образ, воспринимаемый самим актером, сценический двойник; персонаж, образ в восприятии зрителя, критика.

Я-концепция как организующее себя ядро личности способствует достижению внутренней согласованности: у зрителя идет постоянная коррекция Я-концепции с тем, что он видит на сцене; это позволяет ликвидировать "когнитивный диссонанс" - ситуацию психологического дискомфорта, дегармонизации личности. Условия коррекции Я-концепции заключаются в приятии - готовности к со-творчеству, адаптации - подчинении правилам игры, психологической защите - выборе приемлемых правил или отторжении - неприятии правил игры, отказа от сотворчества.

У актера с данным моментом связан собственно процесс "вхождения" в образ как в некую новую замкнутую систему Я-концепции. Он проходит также коррекцию Я-концепции, - своего рода "тест" на совместимость. Чем большее количество составляющих Я-концепции персонажа идентифицируется с составляющими Я-концепции актера, тем вероятнее построение им образа на "материале" собственной личности и тиражирование себя в сценической жизни. Актер интересен, когда для структурирования психики персонажа он культивирует в качестве доминанты образа одну из малозначительных составляющих своей Я-концепции. Парадокс профессии актера в том, что он подвергает ломке свою психическую природу, чтобы изломанного социумом зрителя привести в гармоническое состояние.

Я-концепция определяет интерпретацию опыта у зрителя в виде установки на положительного героя - сценический персонаж, вызывающий симпатию, у актера - в виде контроля над "джинном из бутылки", то есть над возможными отрицательными проявлениями в собственной психике Я-концепции созданного им же образа. Я-концепция также предстает совокупностью ожиданий - представлений индивида о том, что должно произойти. Это связано с моментом психологической реабилитации личности. Зритель испытывает неосознанную потребность скорректировать Я-концепцию относительно Я-концепции персонажа по принципу "почему я такой как все" и "почему я не такой как все" и удовлетворяет ее на следующих уровнях: "хуже" - разочарование и попытка подняться до уровня Я-концепции персонажа; "лучше" - удовлетворение собой, самодостаточность, чувство преимущества; "так же" - узнавание себя в персонаже, признание тождественности Я-концепции.

Ожидания актера и соответствующее им поведение определяются его представлениями о себе как о самоуверенном, незакомплексованном и профессионально состоятельном человеке либо исполненном противоположных качеств и характеристик.

На мой взгляд, в контексте науки о театре главная мысль каждой психологической теории, питающей глобальную теорию Я-концепции, диктует соответствующее ей направление исследования системы "актер-зритель". Согласно теории Джемса наша самооценка зависит от того, кем мы хотели бы стать, какое положение хотели бы занять в этом мире, - такова точка отсчета в оценках нами собственных успехов и неудач. По мнению Кули и Мида в основе самооценки лежит способность "принимать роль другого", представлять, как тебя воспринимает партнер по общению и соответственно интерпретировать ситуацию, конструировать собственные действия. Немаловажно положение теории Эриксона, гласящее, что субъективное чувство непрерывной самотождественности заряжает человека психической энергией, поэтому для зрителя так важно узнавание своей Я-концепции в положительном, импонирующем ему персонаже. Непосредственно на проблему коррекции психики посредством искусства театра транспонируется положение теории Роджерса, гласящее, что индивид не может изменить сами события, но может изменить свое восприятие этих событий, что и является задачей психотерапии. Театральный спектакль побуждает к действию этот механизм психологической защиты, выступая как подлипая реальность, уникально воспринимаемая индивидом.

Прочную опору могла бы обрести будущая наука о театре как области применения практической психологии, обратившись к фундаментальным исследованиям А. Налчаджяна, посвященным психической адаптации личности. Ученый рассматривает Я-концепцию как высший уровень организации психики; он выделяет "горизонтальную" структуру психической деятельности, организующую восприятие проблемной ситуации, внутрипсихическую деятельность и совокупность двигательных актов. На театре это в целом обеспечивает процесс работы актера над созданием образа. Процесс избавления зрителя от дистресса также проходит на уровне "горизонтальной" структуры и выражается в следующем: осознание нерешенной проблемы обусловливает дистресс, поиск решения и ожидание "подсказки" в виде тождественной ситуации в спектакле является ни чем иным как работой механизмов психологической защиты в виде скрытого поведения и действия, а переход к открытому поведению и действию - вздохам, мимике, возгласам, аплодисментам, слезам, смеху - свидетельствует о фазе эустресса.

Общение и со-творчество партнеров в системе "актер-зритель" происходит одновременно на четырех уровнях "вертикальной" структуры психики, - бессознательном, подсознательном, уровне сознания (осознания отношений Я - Не-я) и уровне самосознания (Я-концепции). Рассмотрение этих процессов возможно лишь с помощью механизмов интроспекции - самонаблюдения и описания, при том, что процессы в "горизонтальной" структуре частично проявлены и могут быть наблюдаемы и фиксируемы.

Нет личности, в большей или меньшей степени не фрустрированной социумом. Фрустрация - один из видов психологического дистресса. В творчестве она проявляется в вечном недовольстве собой, достигнутым результатом и действует как стимул поиска новых целей и решений профессиональных задач. Развивая теорию фрустрации, А. Налчаджян определяет ряд механизмов психологической защиты, обнаруживающих себя в творчестве индивида. Собственно сценические переживания актера-образа представляют собой способ изживания стрессогенной ситуации, заданной драматургией произведения, - "производство смысла", как называют некоторые современные психологи переживание - процесс преодоления критических ситуаций, работу по восстановлению утраченного душевного равновесия.

Все известные механизмы психологической защиты действенны на театре для системы "актер-зритель". **Агрессия** протекает замаскированно по принципу замещения: нахождение "козла отпущения", направление агрессии на собственную личность, в виде "свободно витающего" гнева, идентификации с агрессором и фантазирования. **Рационализация** подразумевает самообман, необходимый для защиты своей Я-концепции и срабатывает положительно при перемене цели. При **вытеснении** неприемлемые для Я-концепции личности Я-образы исключаются из сферы внимания и сознания. **Проекцией** именуется приписывание собственных неприемлемых мыслей, чувств и установок другим - персонажу, образу; буквально это означает "выбрасывание вперед", ей близка по смыслу **идентификация** - мысленное отождествление собственной личности с другой - персонажем, образом. В ряду механизмов стоит и **фантазия**. Яркость образов фантазии обратно пропорциональна яркости осознания ситуации; происходит "расщепление" сознания, развивается способность исполнения различных социальных ролей. В основе **сублимации** лежит любое, не только либидо З. Фрейда, влечение или потребность, удовлетворение которого задержано или блокировано; оно существует в двух видах: не меняющей объект влечения и находящей новый объект при более высоких мотивах. Основной движущей силой всякого творчества выступает **воображение**; как механизм психологической защиты оно несет символическое, "воображаемое" удовлетворение блокированных желаний, причем в качестве цели выступает образ. Если "новый" опыт неприемлем для личности, срабатывает механизм **искажения**: образ "подгоняется" в соответствии с мерками Я-концепции. При абсолютной неприемлемости зрителем посторонней Я-концепции (трактовки образа), наступает **отрицание**, - зритель полностью "закрывается" для восприятия. Возврат в детство, обретение веры и наивности, - эти желаемые проявления в индивиде на театре, - связаны с механизмом **регрессии** - ухода от реальности к той стадии развития личности, в которой достигался успех и испытывались удовольствия. В творчестве за счет снятия социальных и возрастных барьеров достигаются оригинальные и порой удивительные результаты. Психоанализ дает определение **катарсиса** как механизма разрядки, "отреагирования" аффекта, ранее вытесненного в подсознание, в результате внутреннего психоанализа, в равной мере свойственного зрителю и актеру. Мне представляется, что катарсис в области психоанализа - механизм узнавания, или, точнее, опознавания Я-образа - одного из многих периферийных составляющих Я-концепции, своего рода когнитивная "эврика" в процессе творческого самопостижения. Следует упомянуть **замещение** - механизм, благодаря которому "неудобные" для сознания Я-образы замещаются приемлемыми; так же сдерживаются и блокируются подсознанием и волей индивида - **подавляются** неприемлемые Я-образы, желания и аффекты. При изоляции наступает погружение в "тайники души", запрятывание претящих или несбыточных желаний, осуществление которых могло бы грозить сохранению цельности Я-концепции личности в данный момент вторжением в ее орбиту нежелательных Я-образов. Наконец, **конверсия** представляет некие "поддавки" самому себе, когда индивид ради сохранения единства и равновесия в системе Я-концепции, устраняя доминирующий в сознании Я-образ, позволяет занять его место другому Я-образу, более безобидному, нейтральному.

Собственно, и трансфер, по сути, является не чем иным, как механизмом психологической защиты, он также направленно воздействует в целях приведения к внутреннему согласию Я-образов, формирующих Я-концепцию личности. Смысл и суть механизмов - сохранять гармонию Я-концепции. Театральное искусство способствует активизации их деятельности в силу специфической способности отражать в художественных формах жизнь индивида в социуме. Таким образом искусство актера предстает целенаправленным на психическое оздоровление человека, очищение Я-концепции от противоречивых Я-образов посредством одного, нескольких или всех механизмов психологической защиты в их любых комбинациях.

Каждый из видов психологической защиты при обязательном задействовании всех факторов со-творчества актера и зрителя приводит к соответствующему подвиду катарсиса; как правило, механизмы психологической защиты действуют разрозненно и приводят лишь к подвидам катарсиса, реже - к катарсическому комплексу и очень редко - к полному, **совершенному** катарсису. На мой взгляд, отличие театральных систем в конечном итоге и заключается в том, к какому из подвидов катарсиса приходит в каждой ее зритель: театр, в котором преобладает форма, ведет своего зрителя к когнитивному и социально-психологическому подвидам; театр, в котором преобладают элементы натурализма, в том числе эротический - приносит плод вегетативного субкатарсиса; конечно, разделение это условно, эмоционально-поведенческий субкатарсис, как правило, присутствует всегда в той или иной мере, но только **русский реалистический психологический театр**, обусловленный феноменом полной идентификации зрителя с актером-образом, способен привести к **совершенному** катарсису во всей полноте его составляющих.

Процесс со-творчества актера и зрителя, восприятие зрителем образа и процесс психологической защиты, так же как процесс работы актера над созданием образа строится, на мой взгляд, благодаря наличию в каждом человеке множества Я. А. Налчаджян вслед за И. Коном выделяет такие разновидности Я-образов: актуальное Я, динамическое Я, фантастическое Я, идеальное Я, идеализированное Я, возможное Я, ряд представляемых Я и др., которые актуализируются в зависимости от ситуации и требований осуществляемой деятельности; призываемые в сферу притяжения Я-концепцией, они временно видоизменяют ее структуру. Чем шире и насыщеннее сфера пребывания Я-образов, тем интенсивнее и плодотворнее протекает процесс со-творчества и тем легче устанавливается связь между актером и зрителем. Соответственно, тем больше вероятность обнаружения некоего подавленного Я-образа и актуализация его в процессе спектакля и, следовательно, освобождение зрителя, изживание им этой негативной, нежелательной частицы структуры его личности. У актера подобное состояние насыщенности и перенасыщенности Я-образами индивидуального психического пространства обусловливает характерность, перевоплощаемость, многогранность самовыражения в роли, импровизаторский дар.

Особого внимания заслуживает положение в теории А. Налчаджяна о значении воображения - могущественного орудия творчества. Когда работает воображение, пишет Налчаджян, имеет место **раздвоение личности** (раздвоение Я). На театре это выглядит так: некий Я-образ волею творящего доминирует, временно выполняя роль Я-концепции и образуя новые орбитальные связи-смычки с Я-образами, вошедшими в зону ассоциаций, организует психологическое пространство персонажа. Правильнее было бы назвать его Не-я-концепцией относительно Я-концепции актера. Именно это, на мой взгляд, является главным в сценической практике актера и функции зрителя - потенциального актера: при фиктивном раздвоении сознания силой воображения на Я и Не-я создается новая психическая реальность - образ.

Параллельно концепции множественных Я в психологии существует философско-эстетическая идея Ф. Степуна о многодушии как особенности артистической души, особенности актерской природы. Нельзя не согласиться со Степуном в том, что театральные законы можно понять, только исследуя природу актера: искать объяснение сути явления, анализируя собственное творчество и творчество коллег, - вот метод постижения существа актерского искусства, и здесь он граничит с методом психотерапии. Взгляд Ф. Степуна на артистическое творчество не только как профессиональную потребность, но и как на строительство собственной души любой личностью пересекается с воззрениями психологов, усматривающих в координировании множества Я и самовыражении через искусство преображения одной из многих "душ" Я-концепции посредством механизмов психологической зашиты способ избавления от боли невыразимости скрытых сторон личности. Механизмы открывают границы между действительностью и мечтой, в которой рождается образ, овладевающий психологическим пространством индивида. Воображение и фантазирование, одинаково свойственные актеру и зрителю, дают возможность актуализировать один из Я-образов в действительном психологическом пространстве сценического образа.

Артистическое мечтание, воображение и фантазирование актера и зрителя представляется Ф. Степуну как сокровенный способ вхождения в образ-роль, перевоплощение, проживание душой одной из жизней "второго плана", переселение души (психолог назовет это актуализированным Я-образом) в самые разнообразные души своего многодушия и обживание их психологических пространств.

Исходя из сказанного, субъективный смысл творчества актера заключается в расширении "душевного пространства" в силу профессиональной принадлежности, в реализации своего многодушия в театральной практике средствами спектакля, роли и в исцелении своей души в моменты катарсиса или, иначе, "выстраданного" эустресса. Смысл зрительского со-творчества настолько близок смыслу актерского творчества, насколько артистичен, то есть многодушен зритель; расширение его "душевного пространства" определяется его природной расположенностью к многодушию; степень реализации своего многодушия соответствует силе со-чувствия персонажу, глубине понимания характера и логики поступков, а со-переживание и сотворчество обусловлены силой воображения и желанием отождествить себя с персонажем. При высоком уровне выполнения этих условий у зрителя - потенциального актера наступает исцеление души - избавление от дистресса, слияние с актером-образом в моменте катарсиса.

Итак, исходя из философско-эстетической концепции Ф. Степуна: артистическая душа обусловливает идеального зрителя; если представить идеального зрителя равным актеру, то их со-творчество - это катарсическое единение артистических душ. Артистизм как особое состояние психики дает предрасположенность к перевоплощению, игре, самовыражению в творчестве. Именно многодушие обусловливает способность к со-переживанию, умение поставить себя на место другого и выступает условием совершенного катарсиса. Метод художественного анализа Ф. Степуна, являющего образец глубокого образного постижения тайн творчества, наглядно показывает, как необходим психологии, занятой исследованием сферы искусства, союз с философией, эстетикой, искусствоведением.

Рядом с практической психологией, облаченной в "белый халат", издавна трудится неприметный "психотерапевт" - Театр, - эту мысль хотелось бы мне протянуть как нить в ткани современной науки о человеке, обрисовав лежащие на поверхности моменты, роднящие науку и театральное искусство, предмет пристрастия у которых один - человек творящий.

Л. Выготский, подмечая недостатки современной ему психологии, упрекает ее в абстрактности, сухости, забвении интересов практики. В частности он обращает внимание на то, что "сценические системы, идущие от актера, от театральной педагогики, от наблюдений, полученных на репетициях и во время спектакля, и являющиеся в своей большей части огромными обобщениями режиссерского или актерского опыта, ставят во главу угла всего вопроса специфические, своеобразные, присущие только актеру особенности его переживания, забывая о том, что все эти особенности должны быть поняты на фоне общих психологических закономерностей, что актерская психология составляет только часть общей психологии и в абстрактно-научном, и в конкретно-жизненном значении этого слова."

Сегодня психология, занимающаяся проблемой творчества, доходит в исследованиях до личности актера и останавливается, не владея специфическими законами этого искусства, не учитывая методов подхода к роли, взаимоотношений с образом, - а без этого невозможно составить представление о психологическом пространстве актера-образа. Здесь, конечно, приходит на помощь театроведение с его описательностью, аналитичностью, попыткой проникнуть вглубь театрального процесса, но ему недостает инструментария и "живого" материала - диалогов с актерами, говоря языком психологии - интроспективного анализа, хотя в начале века именно искусствоведением эти попытки предпринимались.

Через десятилетия по-прежнему свежо воспринимаются слова Н. Евреинова, обращенные к врачам и сценическим деятелям, в руках которых один из способов оздоровления человечества - о могучем воздействии театрального искусства, исцеляющего от дисгармонии бытия. Человек не в состоянии избежать стресса, да и не должен, - он в нем живет, он им живет, и думаю, что благодаря театру можно, следуя совету Г. Селье, использовать его, наслаждаться им, если лучше узнать его механизмы и выработать соответствующую философию жизни.

*Клименко Ю.Г. Театр как практическая психология.  
Катарсис. Альманах. - М., 1994, с.84-116.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor34.html) | [вперед](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor36.html)

##### [психология художественного творчества](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\default.htm)

### Рудольф АРНХЕЙМ

### ИСКУССТВО КАК ТЕРАПИЯ

Практическая деятельность врача начинается не с искусства, а с людей, попавших в беду, с жалоб и просьб пациентов. И тут хороши любые средства, обещающие исцеление: лекарства, физические упражнения, восстановительная терапия, клинические беседы с больным, гипноз - и почему это не может быть искусство? Принятые в своей среде с некоторыми сомнениями и подозрениями, на сцене появляются врачи, использующие при лечении больных искусство. Такой врач должен доказать свою правоту не только успешной практикой, но и убедительными теоретическими рассуждениями. От него ждут описания принципов, на основе которых искусство признается целительным средством.

Чтобы откликнуться на эти требования, необходимо рассмотреть природу разных видов искусства, а также те свойства, которые могли бы служить или, наоборот, препятствовать использованию его в качестве терапевтического средства. При таком взгляде на природу разных искусств и их нынешний статус можно обнаружить два важных признака искусства, релевантные для лечения: демократичность и гедонистские традиции западной эстетики.

В нашей культуре искусство имеет аристократическое прошлое: оно создавалось для ублажения королевской и церковной знати ремесленниками и мастерами, получившими в эпоху Возрождения дополнительное признание в виде статуса гениев. В ту пору искусство предназначалось лишь для немногих счастливцев. Однако не прошло и столетия, как развитие демократии привело общество к пониманию того, что искусство принадлежит народу, и не только в том смысле, что оно должно стать доступным для глаз и ушей каждого гражданина. Важнее была растущая убежденность, что каждый человек в действительности достаточно подготовлен к восприятию искусства и может извлечь для себя пользу общения с ним; кроме того, он обладает врожденными способностями для создания произведений искусства. Это революционное по своей сути воззрение обеспечило появление новых предпосылок для обучения искусству и подготовило почву для правильного понимания народного и так называемого примитивного искусства, а несколько десятков лет тому назад благодаря ему возникла мысль, что творческая деятельность способна вдохнуть жизнь в человека, нуждающегося в психической помощи, и стимулировать его такими способами, которые считались прежде привилегией одних лишь художников.

Это новое представление о полезности искусства вступило в противоречие с существовавшей тогда в Европе традицией, утверждавшей, что именно бесполезность является отличительной чертой всякого искусства. Когда искусство перестало быть носителем религиозных и монархических идей, новая ментальность средних слоев общества низвела его до уровня украшательства, доставляющего человеку наслаждение, а соответствующая философия заявляла при этом, что искусство служит лишь для удовольствия. Любой психолог мог бы сразу же отреагировать на подобный гедонистический подход, указав, что само по себе удовольствие не предлагает никаких объяснений, поскольку оно есть лишь сигнал, говорящий об удовлетворении какой-то потребности. Но тогда можно задать вопрос: каковы эти потребности? Первым, кто попытался дать ответ на него, имея в виду отдельного человека, а не общество в целом, был Зигмунд Фрейд, за ним последовали другие психологи и социологи.

Что касается меня, то я твердо убежден, что одна из основных функций искусства - познавательная. Все знание, которое мы получаем об окружающей действительности, доходит до нас через органы чувств, однако по тем образам, которые возникают у нас благодаря зрению, слуху или осязанию, отнюдь не просто узнать, какова природа и функции объектов внешнего мира. Вид дерева сбивает с толку, то же касается велосипеда и движущейся толпы людей. Сенсорное восприятие, следовательно, не может ограничиться фиксацией образов, попавших на органы чувств; оно должно искать структуру. В сущности, восприятие и есть не что иное, как обнаружение структуры. Последняя говорит нам, из каких элементов состоит объект и как они связаны друг с другом. Именно в результате открытия структуры на свет появляется картина или скульптура. Произведение искусства - это очищенная, увеличенная и выразительная копия объекта, порожденная восприятием художника.

Для наших целей еще более важно то, что все восприятие является символическим. Поскольку все структурные свойства суть обобщения, мы воспринимаем индивидные проявления как виды вещей, как разновидности поведения. Отдельный объект восприятия символически замещает целую категорию объектов. Таким образом, когда поэты, художники или пациенты врачей, лечащих искусством, воспринимают и рисуют дерево, изо всех сил тянущееся к солнцу, или вулкан в виде страшного агрессора, они опираются на способность человека в каждом частном случае увидеть общее во всем его разнообразии.

Мы понимаем далее, что наиболее существенные признаки воспринимаемой нами действительности реализуются в произведениях искусства в таких экспрессивных характеристиках, как форма, цвет, строение, движение. Таким образом, даже если оставить в стороне физические объекты, сохранив только их формы, цвета и т.д., все эти "абстрактные" единичные проявления сами могут символически объяснять соответствующее поведение. Это дает врачу возможность выявить основные наклонности и пристрастия своих пациентов не только по легко узнаваемым предметам, представленным в их работах, но и по абстрактным рисункам. И, конечно, по той же самой причине абстрактные музыкальные формы воспринимаются как высказывания о способах существования и деятельности.

В таком случае восприятие полностью символично. Строго говоря, мы никогда не имеем дела с отдельным, уникальным индивидом, перед нами всегда оказывается типизированный предмет или человек вместе со всеми характерными для него обобщенными свойствами.

Наряду со способностью строить обобщения, этой основной операцией, необходимость в которой диктуется практическими потребностями, человек обладает еще одной способностью, дополняющей первую, как то: отбирать и подставлять на место реальных ситуаций их мысленные копии. Подобно ученым, в. ходе экспериментов изучающим ответные реакции на класс ситуаций, все мы разыгрываем в воображении аналоги реальных ситуаций, которые нас интересуют. Это могут быть простые "мысленные эксперименты", когда в уме ищется ответ на вопрос: "Что бы произошло, если бы?.." - однако такие визуальные ситуации могут и материализоваться, как в театральных импровизациях психологической драмы, в рассказывании различных историй, а также в картинах и скульптурах, выполняемых в ходе лечения. При этом хорошо известно, что создатели подобных изображений вовсе не обязаны отражать объективные факты, как это делают ученые в своих экспериментах, а могут формировать свои представления исходя из собственных потребностей.

Замечательно, что такие перевоплощения воспринимаются как субституты реальных объектов. Творческое исполнение и работы, создаваемые в кабинете врача, настолько же отличаются от простой игры воображения, насколько превосходят нормальные проявления личных пристрастий и оценок. Поистине поразительно, что больные, встретившись с образом страшного отца или желая мысленно овладеть объектом вожделенной страсти, зачастую вели себя так, словно участвовали в реально происходящих событиях. Они в самом деле храбро шли на столкновение с тираном отцом, действительно овладевали прекрасной женщиной или желанным мужчиной. Я полагаю, что мы до сих пор относимся к подобному так называемому "заместительному" поведению с незаслуженным презрением. Нам кажется, что люди, практикующие такого рода поведение, просто позволяют водить себя за нос, поддавшись воздействию образов, без особого труда порождаемых их испорченным воображением. Все дело в том, что мы обычно готовы признать лишь один вид реальности, а именно физическую реальность, в то время как люди гораздо больше существа психические, нежели физические. Физические объекты всегда действуют на нас как психические впечатления. В конечном счете мы оцениваем событие как победу или поражение исключительно по тому, как оно воздействует на нашу психику. Утрата свободы, потеря собственности, даже телесные повреждения приходят к людям в виде психических ощущений.

Коль скоро мы с уважением относимся к представителям художников или мистиков как к надежным фактам действительности, то мы должны пойти дальше и признать, что если мы хотим сориентировать человека в направлении, так сказать, законов действительности, то следует не уводить его от "простой" психической реальности к "истинным" фактам физического мира, а научить его приспосабливать возникающие психические образы к тем реальным событиям, которые могут произойти в уготованном ему будущем. Правильность таких образов нужно проверять самым серьезным образом и не только потому, что она является симптоматичной, но и потому, что последствия этих образов являются столь же материальными и осязаемыми, сколь и последствия событий, происходящих в так называемом реальном мире.

Все сказанное имеет прямое отношение и к вопросу о важности качества, или художественного совершенства, создаваемых работ. Некоторые врачи считают, что работа должна быть выполнена пациентом как можно лучше; это мнение проистекает не из догматического требования высших эстетических достижений ради них же самих, а из внутреннего убеждения, что по-настоящему хорошее произведение искусства дает терапевтический эффект, которого нельзя достичь меньшими усилиями. Прежде всего качество непосредственно связано с действительной подлинностью искусства. Хорошие произведения говорят правду. Очевидно, что это утверждение в точности противоположно тому, что говорил об искусстве Фрейд. Тот считал хорошую форму чистым украшением, предназначенным для того, чтобы заставить зрителя с благосклонностью принять переданное в содержании работы удовлетворение подсознательных желаний. Мне такой подход всегда казался крайне неубедительным, поскольку я в подобном украшательстве не вижу никакой необходимости. Кроме того, мы отнюдь не испытываем отвращения от исполнения желаний как такового. Мы охотно принимаем идеального героя, триумф добродетели или наказание порока, если те представлены в искусно выполненных работах. И делаем это не потому, что нам дали взятку в виде красивых форм и приятных картин, чтобы мы восприняли мечты художника, а потому, что хороший художник всегда доказывает нам, что желаемый результат может явиться вполне адекватным отражением действительности. В обстоятельствах, когда состояние человека раскрывается, так сказать, в "чистом виде", добродетель действительно вознаграждается, а зло наказывается - по той простой причине, что добродетель способствует увеличению благополучия и процветания, а зло этому препятствует. Посредственные по своему качеству работы отвергаются, если удовлетворение желаний в них достигнуто ценой искажения истины. Когда путь к благополучию представляется невероятно успешным, а добро безо всяких усилий оказывается действенным, когда зло, исходящее от негодяя, выглядит однообразным, а обольстительная женщина кажется лишь игрой похотливого воображения, мы протестуем, поскольку не выносим предательства по отношению к истине.

Точно так же по мнению врачей, занимающихся лечением искусством, качество работы пациента непосредственно связано с тем, изображает он или нет правдоподобную реальность. Это, как мы знаем из публикаций, касается даже фантастических картин некоторых одаренных психотиков.

Деструктивная сила психоза может освободить воображение от оков традиционных норм, и стилизованные образы, создаваемые больными, нередко с жестокой откровенностью демонстрируют нам скрытые стороны человеческого опыта.

Реальный статус произведения искусства не зависит ни от конкретного направления, ни от уровня сложности.

Ранее я уже упоминал о нашей "демократичной" оценке примитивных форм искусства. Такой подход дает нам возможность увидеть, что даже самые простые изделия могут удовлетворять требованиям высокого качества. Мы ищем представления, сформированные под влиянием непосредственного опыта, а не окаменелые образы, создаваемые в результате действия механически применяемых схем. Важно то, что благодаря формам, цветам или каким-то иным средствам образы могут стать доступными для наблюдения и при этом выступают с максимальной действенностью и ясностью. Форма служит не для гедонистического умиротворения, а является необходимым инструментом передачи полезных сообщений.

Очевидно, что большинство пациентов, подвергающихся лечению искусством, находится в затруднительном положении из-за плачевного состояния преподавания искусств. Недостаток практики, отсутствие уверенности, следование невысоким образцам - все это мешает обычному человеку развить свои природные творческие способности. Думается, что врачи не могут не учитывать такую печальную ситуацию. Они не должны считать, что для их конкретных задач качество работы, выполненной пациентом, никакого значения не имеет.

Эстетическое совершенство, по сути дела, есть не что иное, как средство, с помощью которого художественные высказывания достигают своей цели.

Образы при этом не только должны быть правдивыми, они также должны быть доведены до как можно лучшей реализации; ведь именно благодаря своей прозрачности и мощи объект искусства воздействует на человека, в том числе и на автора произведения.

Мы не делаем в этом отношении каких-то различий между великими произведениями немногих счастливцев и скромными работами, созданными в кабинете врача. Однако, отделяя все же великое искусство от заурядного, мы хотим указать на два противоположных пути. С одной стороны, путь от великих произведений к простейшим связан с падением оригинальности, сложности, со снижением здравого смысла. Стоит, тем не менее, подчеркнуть, что даже фольклорные мотивы или рисунки детей обладают каждый своим определенным уровнем цельности и совершенства и способствуют развитию и процветанию человеческого разума. С другой стороны, большое искусство противостоит падению эстетических вкусов, вызванному коммерциализацией индустрии развлечений, а также деятельностью средств массовой информации. Идущее отсюда растление умов мешает людям наладить связи с их собственной деятельностью и развить творческие способности. Именно это, следовательно, является наиболее опасным препятствием, мешающим работе врача, лечащего искусством.

Когда искусство свободно от сковывающих и пагубных для него уз, оно обнаруживает настолько жесткую и бескомпромиссную логику, что автору произведения не остается ничего другого, как представить факты в соответствии с их внутренней природой, независимо от личных желаний или опасений. Искусство может настолько безошибочно передавать события и факты, что те с гораздо большей силой, чем в повседневной практике, предъявляют свои требования и претензии. Здесь уместно вспомнить об одной моей студентке в колледже, талантливой и умной молодой женщине, которая вела в то время мучительную борьбу с противоречиями, порожденными воспитанными в ней с детства религиозными убеждениями и вызывающим у нее резкий протест поведением отдельных религиозных лиц и властей. Когда конфликт, разрешение которого требовало от нее большого мужества, был в самом разгаре, девушка решила исполнить фрагмент сольной хореографии под названием "Танец великого инквизитора". В этом танце, родившемся под влиянием образа стоящей перед глазами фигуры и вопреки осознанным намерениям и традиционным нормам, она передала грубый и демонический характер догматизма, что сделало для нее неизбежной встречу лицом к лицу с фактами, с которыми ей всячески не хотелось соприкасаться за пределами танца. Нет никаких сомнений в том, что цельность девушки как танцовщицы помогла становлению ее как личности.

В заключение позволю себе высказать предположение, что лечение искусством, вовсе не заслуживающее того, чтобы его считали пасынком среди искусств, можно рассматривать как модель, способную вернуть различные искусства к высокой творческой продуктивности. Мне представляется бесспорным, что в последнее время деятельности наших художников, скульпторов и прочих мастеров, как правило, не хватало искры подлинности. Любовные интрижки с чисто формальными чувствами, увлеченность примитивными прелестями насилия и эротики привели к тому уровню, который мы имеем сегодня в галереях и музеях. Эти произведения среднего качества кажутся талантливыми, но мало к чему обязывающими и не ставящими перед собой какие-то цели.

В таких ситуациях первенство должны захватить прикладные искусства, а лечение искусством как раз относится к таковым. Цель всех этих искусств состоит в том, чтобы на своем примере показать, что всякое искусство, дабы не потерять силу и не угаснуть, должно отвечать важнейшим потребностям и запросам человека. Эти потребности часто более заметны в среде больных, а потому более очевидной является и та польза, которую извлекают для себя больные от встречи с искусством. Показывая, что оно может сделать для людей измученных и страдающих, искусство напоминает нам о своем предназначении служить каждому.

### СТИЛЬ КАК ПРОБЛЕМА ГЕШТАЛЬТА

До тех пор, пока культура ведет себя самым обычным образом и никак себя не проявляет, проблемы природы стиля не возникает. Постоянные признаки культурных ситуаций могут оставаться незамеченными и потому не доставляют никаких проблем. Лишь с появлением ряда альтернативных течений, провоцирующих их неизбежное сравнение, лишь когда на смену преобладающим в культуре однородности и однообразию приходят различные стили, борющиеся за приоритетное положение, сама культура находит в своей среде и выдвигает на передний план мыслителей, волей-неволей вынужденных решать, какой именно базис нужен для оптимального функционирования культуры и каковы те условия, которые способствуют или угрожают такому функционированию. Что же касается нашей культуры, то она, по всей видимости, вступила сегодня в свою критическую фазу. Так, музыковед Ф. Блюм называет девятнадцатый век "истерзанным" и "полным противоречий" - образ, особенно пугающий потому, что этот период идет вслед за классическим веком музыки, отличающимся ярко выраженным постоянством и однотипностью эстетических вкусов и устремлений. Между тем двадцатый век еще более ошеломил нас сверхбыстрым появлением разных путей зарождения живописи. Эта волнующая ситуация поставила ряд вопросов, касающихся необходимых условий развития творческого стиля.

### Стиль как способ эстетического воздействия

Вопросы эти представляются нам крайне актуальными, ибо относятся не только к качеству произведений искусства, но и к характерным особенностям их авторов, а этот аспект анализа является новым. Разные культуры предложили сразу несколько способов оптимального решения конкретных художественных задач, и хотя все эти способы были вполне приемлемы, выбор конкретного решения мог быть удачным только в рамках сложившейся традиции. Так, живший в эпоху классической античности Витрувий считал, что с точки зрения степени уместности альтернативный выбор между дорическим, ионическим и коринфским ордерами должен определяться характером божества, в честь которого возводится храм. В своей, оказавшей заметное влияние на теорию стилей книге "Стиль и иконография" Ян Белостоцкий отмечает, что в классической риторике величественный стиль речи резко отличается от вторичного, более простого стиля. В какой-то степени похожая ситуация имеет место в китайской и японской каллиграфии. Так, совсем разным целям служили ясный, простой напоминающий печатные буквы стиль kaisho, более мягкий, с округлыми буквами стиль gyosho и плавный, непринужденный рукописный стиль socho. Обратившись, наконец, к нашему недавнему прошлому, вспомним про письмо Николя Пуссена к одному из его патронов, шевалье де Шантелу, в котором Пуссен рассматривает разные способы построения музыки у древних греков и пишет, что картины тоже следовало бы рисовать разными способами в зависимости от конкретных особенностей изображаемых объектов. Ссылаясь на письмо Пуссена, Ян Белостоцкий замечает, что во многих случаях различия, приписываемые стилю, в действительности являются различиями в способе изображения, т.е. объясняются характером содержания, а также свойствами социального окружения и прихотью заказчика, для которого создаются картины. Он, в частности, указывал, что в девятнадцатом веке некоторые стили прошлого, такие, как классицизм или готика, стали модальными прецедентами, появление которых было вызвано разными задачами, а потому даже различие форм выражения, относящихся к романтизму, правильнее было бы описывать в терминах модальных, а не стилистических противопоставлений.

Способы изображения на картинах, диктуемые конкретными целями, обычно считались не зависящими от личности их автора. Так, Пуссен полагал, что выбираемая манера письма не зависит от авторского отношения и не должна ему приписываться. Пуссен был вынужден защищаться именно таким образом, поскольку к тому времени стало очевидно, что искусство - это не просто техника и мастерство композиционного построения картины, но прежде всего отражение в ней личности самого художника. Уже работы Микеланджело показали, что изменения в его стиле с течением времени были связаны не со сменой содержания вкусов у его патронов, а с ростом зрелости размышлений и чувств художника. В еще большей мере это стало свойственным будущему поколению художников, и когда в наше время Пикассо легко переходит от одной стилистической манеры к другой, мы больше уже не можем объяснять его искусство одной только ловкостью рук мастера. Стиль как проявление личности и свойств социального контекста стал синдромом, по которому мы судим о культуре в целом и об отдельных ее признаках. Поколение, обеспокоенное "кризисом личности", вынуждено было заняться выявлением условий существования стилей, обусловливающих их распространение или исчезновение. В более узких рамках искусства стиль стал одной из предпосылок хорошего качества произведения. А потому не удивительно, что среди авторов высказываний о природе стиля есть не только философы и психологи, но и крупнейшие историки искусств.

### Современные представления о стиле и связанные с ними проблемы

Кроме того, были и чисто профессиональные причины для беспокойства по поводу стиля. Историки искусств постепенно начинали разочаровываться в традиционной модели истории искусств, которая представляет собой линейную последовательность изолированных замкнутых периодов, каждый из которых отличается постоянством признаков и возможностью датировки, т.е. установления начала и конца своего бытования. По мере того как ученым открывалась подлинная сложность исторических фактов, явлений и событий, возникала все большая необходимость в новой модели, учитывающей все виды пересечений, исключений, охватов, разделений и сдвигов во времени. Четкие границы между последовательными стилями становились размытыми и спорными. Эрвин Панофский открывает свою книгу об эпохе Возрождения и о возрождении западного искусства следующими словами: "Современная наука со все большим и большим скептицизмом начинает относиться к периодизации стилей". И все же, несмотря на внешнюю неупорядоченность общей картины, выявившуюся в ходе научных изысканий, глубинная парадигма сохранилась и продолжает сохраняться неизменной. Практика использования стилей в качестве рубрик, определяющих период (ср. романский) или индивида (ср. кубист), существует и по сей день.

Нам кажется, что к основным проблемам, вызванным таким положением дел, можно было бы подойти с позиций теории гештальтов. Дело в том, что проблемы стиля относятся к структуре, а теория гештальтов наряду с критикой структурализма много внимания уделяла и продолжает уделять вопросам структуры, описывая ее с большой теоретической и практической точностью. Ниже я буду частично опираться на законы, уже сформулированные в рамках этой теории, а кроме того, осмелюсь предложить некоторое возможное ее расширение, которое в конечном счете могло бы, видимо, занять определенное место среди работ в данной области. Прежде чем, однако, это сделать, я коротко рассмотрю ряд аспектов той же проблематики, которые еще ждут подробного изучения в рамках развиваемого здесь подхода.

### Постоянство стилей

Прежде всего стиль - это интеллектуальное понятие, рожденное под влиянием несметного числа перцептуальных наблюдений. Сказанное относится как к стилю вообще, так и к каждой его конкретной разновидности. А потому было бы полезно всякий раз научиться узнавать, идет ли речь о понятии или о его перцептуальном источнике. Как психический конструкт стиль, подобно всем прочим понятиям, остается неизменным, "пока не замечен другой". Такое понятие, как, например, маньеризм, может время от времени меняться, однако, если мы хотим им пользоваться как инструментом анализа, оно в каждый данный момент должно иметь постоянное значение. Так, когда Мейер Шапиро определяет стиль как "постоянную форму" - а иногда и постоянные элементы, свойства и выражение - в искусстве отдельного лица или группы", то это определение опровергнуть невозможно, поскольку оно характеризует стиль как умственный конструкт. Спор о стилях возникает лишь в том случае, когда свойство "быть постоянным" приписывается референту концепта, то есть реальному, фактическому объекту - прообразу стиля. В традиционной модели истории искусств, о которой я упоминал выше, постоянство рассматривается как необходимое условие бытия стиля. Скептики могут задать вопрос: в каком именно отношении стили могут считаться постоянными?

Каковы критерии постоянства? Если считать, что стиль должен называться "постоянным" лишь в случае, когда все его свойства остаются неизменными, то придется признать, что никаких постоянных стилей никогда не существовало. Можно было бы попытаться ослабить требование постоянства, определив, какие признаки стиля являются существенными, и далее выяснить, постоянны или нет именно эти признаки. Аналогично, если под стилем понимается не простая сумма признаков, а структура, то можно каждый раз узнавать, считается ли постоянной именно структура, а не сумма признаков. Между тем и тут остаются нерешенными некоторые проблемы. Готовы ли мы считать стилем художника только то, что сохраняется инвариантным, когда его ранние работы уступают место поздним? Или мы будем различать ранний и поздний стиль? И если да, то сколько изменений и какие именно мы разрешим с тем, чтобы после этого можно было говорить о "некоем" стиле?

Вспомним, что к определению понятия стиля можно подойти с двух сторон; речь идет о дедуктивном и индуктивном подходе. Арнольд Хаузер, например, задает вопрос, следует ли рассматривать известные принципы Вельфлина как априорные категории, и сам же отвечает на него отрицательно, что вполне правильно, ибо иначе эти принципы поднялись бы в ранге и стали бы относиться к порождающим факторам, возможности которых устанавливались бы исходя из некоторого общего условия, свойственного природе индивида или искусства. Так, Цветан Тодоров, как отмечает, ссылаясь на него, Энн Банфильд, различает исторические и теоретические жанры в литературе. Последние он выводит из некоего теоретического порядка, определяющего количество допустимых жанров, подобно тому, как в химии периодическая таблица устанавливает число возможных химических элементов. С другой стороны, Дж. Шмоль (Айзенверт) полагает, что если принять принцип стилистического плюрализма, то, отдавая ему должное, можно описывать исторический период как "многоугольное поле напряжений", в котором каждое отдельное явление отличается характерной конфигурацией каких-то конституирующих категорий.

Это рассуждение могло бы показаться слишком схоластичным, если бы не удалось показать, что "априорные" категории возникают из постоянных свойств инструмента и одушевленного агента. Полвека назад я попытался вывести свойства и реальные возможности новых средств кино, радио и телевидения, тогда находившихся на заре своего развития, из анализа их технических характеристик. В принципе такого рода дедуктивная процедура действительно могла бы предсказывать, какие виды стилей способны развиться в данной среде.

### Исторические определения

В самом общем виде можно сказать, что разные понятия стиля возникают в результате индуктивных наблюдений. Здесь, однако, мы сталкиваемся с весьма своеобразной проблемой. Художественный стиль является единственным находящимся в нашем распоряжении средством, с помощью которого можно классифицировать произведения искусства именно как объекты искусства. Теперь, когда мы определяем объекты по их признакам, мы распознаем эти признаки один независимо от другого. Можно охарактеризовать вишню по ее красному цвету, если известно, что такое красный цвет. Однако, если мы попытаемся определить красный цвет как свойство, которым обладают вишни, то тотчас же попадем в затруднительное положение.

В искусстве мы встречаемся именно с таким угрожающим логическим кругом. Так, мы называем эстетические свойства определенных исторических групп объектов искусства сюрреалистическими, а затем применяем этот пучок свойств для определения того, кто и что относится к направлению, именуемому сюрреализмом. Разумеется, можно неким законодательным образом нормализовать и стандартизировать составляющие стиля, как это делается в манифестах Бретона или Маринетти, однако эти программы сами являются продуктами стиля, а не понятиями, используемыми для научной классификации.

В поисках независимого установления стилистических направлений историки искусств зачастую определяют стили, исходя из политических или культурных периодов их расцвета. Искусство династии Сун описывается как стиль, тем не менее нет каких-либо априорных причин считать все искусство трехсотлетнего периода принадлежащим одному стилю.

Чтобы установить, был такой стиль или нет, не утверждая этого голословно, нельзя давать дефиницию стилю, например Сун, как искусству, получившему распространение во время правления императоров династии Сун. То же можно сказать и о географически ориентированных понятиях стиля, таких, как венецианское или флорентийское искусство. Наименее удачным представляется определение стиля исходя из календарных дат. Если еще можно ожидать сходства среди множества проявлений общественных, культурных и художественных тенденций, то от различного содержания календарных вех, распределенных по шкале хронологического времени, никакого родства ждать не приходится. Время само по себе не является причинным фактором. Фактически, когда мы говорим, что пятнадцатый век в Италии был периодом кватроченто, мы контрабандой вводим эстетические коннотации в чисто временное понятие. (В своей ранней работе психолог Курт Левин изучал отношение между "типами" явлений и их воплощением в опыте. Он обнаружил, что в истории искусств предпринимались попытки, в частности, Полом Франклем, отделить одно понятие "барокко", рассматриваемое как исторически и географически отграниченную группу произведений искусств от других групп, от другого "барокко", понимаемого как вневременная разновидность стиля.)

### Безнадежная сложность

Ситуация не была бы столь серьезной, если бы стили были компактными цельными сущностями. Именно такими казались крупные направления, когда их удавалось интерпретировать как малые. Вызывающий беспокойство историков хаос связывается обычно с самое большее двумя последними столетиями. Однако по мере того, как историки пристальнее вглядываются в прошлое, все яснее становится, что старые монолитные стили фактически представляют собой сложные комбинации разных стилевых пластов, находящиеся в весьма не простых соотношениях с теми или иными местами и датами. Примеры можно найти повсюду. Хаузер отмечает, что остается "открытым вопрос, какие из разнообразных по действию тенденций, проявившихся в Италии в период смерти Рафаэля, следует считать наиболее характерными и важными. Классицизм, маньеризм и раннее барокко соседствовали и процветали друг возле друга, так что ни одно из этих направлений нельзя было назвать ни устаревшим, ни преждевременным". Эрвин Панофский высказывает парадоксальное суждение, что "своей кульминации средневековый классицизм достиг внутри готического стиля точно так же, как классицизм семнадцатого века, представленный творчеством Пуссена, достиг своего апогея в пределах барокко; да и классицизм позднего восемнадцатого и раннего девятнадцатого веков, выраженный в работах таких, например, художников, как Флаксман, Дэвид и Асмус Карстенс, расцвел также в другую эпоху - эпоху "романтической чувствительности". Стало к тому же очевидным, что чем крупнее художник, тем менее вероятно совпадение его индивидуальной творческой манеры с общим стилем современной ему эпохи. На самом деле совсем не просто вообще найти художника, чьи работы, взятые в совокупности, можно было бы отнести к какому-то одному течению, например, к импрессионизму или к кубизму.

Затруднения, связанные с традиционно принятым подходом, напоминают один из эпициклов птолемеевской Солнечной системы. Придерживаясь традиционной модели, приходится мириться с поистине неразрешимыми проблемами. На симпозиуме, посвященном понятию стиля, материалы которого вышли сравнительно недавно под редакцией Бэрела Ланга, историки искусств выглядели обреченными и капитулировавшими перед огромными трудностями. Поскольку основные проблемы со стилем возникают в связи с его временной интерпретацией, Джордж Каблер предложил ограничить понятие стиля исключительно пространственными рамками, а именно, понимать под стилем "описание недлящихся, синхронных ситуаций, состоящих из взаимосвязанных событий", что кажется мне решением, напоминающим попытку представить анализ законченного музыкального сочинения с помощью одних только нескольких вертикальных линий, ограничивающих такты нотного клавира. Светлана Алперс предлагает менее радикальный выход. Она хочет избежать упоминания о стиле вообще, настаивая, например, на "обучении живописи голландцев семнадцатого века, а не художников северного барокко". Между тем живопись как вид искусства нельзя описать иначе, как с помощью стилистических категорий, и если мы не хотим, чтобы искусство голландских художников выглядело беспорядочной кучей не связанных друг с другом картин, нам все равно следует искать признаки этого искусства как единого художественного стиля.

### Объекты против силовых полей

Вместо того, чтобы покинуть этот тонущий корабль, разумнее посмотреть, нет ли другой парадигмы, и таковая вскоре находится. Самое радикальное изменение, происшедшее в истории теоретического мышления, вероятно, заключалось в переходе от атомистического представления о мире как о множестве четко очерченных предметов к представлению о мире как о поле сил, изменяющемся во времени. Известная нам, главным образом из современной физики, концепция силовых полей утверждает, что силы организуются в поля, взаимодействуя друг с другом, группируясь, соревнуясь, соединяясь и расходясь. Плотные твердые тела больше не считаются основными объектами, становясь побочным продуктом особых условий, задающим границы в пространственно-временном потоке событий; при этом они могут служить прочной упаковкой для других объектов. В таком мире скорее правилом, нежели исключением, является одновременное сосуществование разных событий. Изменчивость предстает как явление более нормальное, чем постоянство, а вероятность встретить линейную последовательность твердых, неразмытых единиц является крайне малой. И в то же время эта новая модель, так же, как и старая, вполне поддается теоретическому анализу.

Методологию для подобного динамического подхода к структуре дает теория гештальтов. Она возникла в начале нашего столетия как следствие упомянутой выше динамической концепции. Гештальт представляет собой не множество отдельных элементов, а конфигурацию сил, взаимодействующих в силовом поле. Поскольку гештальт-подход имеет дело со структурой, ему удается избавиться от многих псевдодихотомий. Например, постоянство и изменчивость несовместимы лишь до тех пор, пока целое определяется как сумма частей, между тем как в теории гештальтов могут изучаться условия, благодаря которым структура остается без изменения, хотя сами средства, обеспечивающие постоянство, могут подвергаться изменению. Эта теория способна также предсказывать условия, при которых смена контекста влечет за собой модификацию структуры данного множества элементов. Она говорит, например, что если рассматривать, с одной стороны, способ, которым сам художник рассматривает свою работу, а с другой стороны - отличающийся от задуманного стиль, который данная работа обнаруживает в контексте целого периода, то между ними не будет никакого необходимого противоречия. Также не будет неожиданностью, если какая-то работа будет написана в другом стиле - в ситуации, когда мы рассматриваем эту работу как часть всего творчества художника. Выбор объекта нередко диктует свой конкретный способ представления структуры, и все эти способы могут быть равным образом объективно корректными.

Теория гештальта показывает также, что методологическое различение личного и группового ложно. Индивидуальность воспринимается только как структура, а последняя не зависит от количества ситуаций, с которыми она соотносится. Интерпретировать отдельно взятую работу художника - означает исследовать структуру его стиля, и эта процедура ничем не отличается от изучения эстетического направления какой-либо группы произведений или самих художников.

Прежде чем пойти дальше, необходимо несколько слов сказать о понятиях, которые могут быть непосредственно применены к предложенной здесь модели, а именно, о различении генотипов и фенотипов в биологии. В соответствии с тем, что я говорил выше об истории теоретического мышления, классификация растений и животных началась исторически с фенотипического описания видов как отдельных сущностей, выделяющихся среди прочих определенными внешними характеристиками, такими, как форма и цвет. Решающий поворот к генотипическому подходу произошел после того, как различные организмы стали восприниматься как наборы глубинных структурных признаков или групп признаков, так что таксономическая система теперь должна была основываться на самых глубинных свойствах, а не на их внешних проявлениях. Применяя этот "биологический" подход к истории искусств, придется отбросить представление о том, что стили - это ярлыки, навешенные на такие элементы искусства, как отдельные работы художника, его творчество в целом или эпоха в искусстве. Вместо этого история искусств предстает в виде потока событий, который при анализе кажется некой тканью, сотканной из разнообразных переплетающихся нитей, сходящихся и расходящихся в различных сочетаниях и где преобладают то одни комбинации, то другие. В результате профиль потока как целого меняется во времени. Его компоненты в разной степени зависят или не зависят друг от друга. Рубрики стилей, такие, как классицизм или фовизм, - это не сортировочные ящики, куда складываются произведения искусства или имена их авторов, по каким-то причинам считающиеся принадлежащими именно данной таре, а не другой. Стилистическая рубрика - это название системы средств и способов создания произведений искусства, определяемой использованием конкретных методов, содержанием произведений и многими другими факторами.

Стиль, понимаемый таким образом, можно проследить и выделить как отдельный элемент в работе одного или нескольких художников, существующий в один или несколько периодов времени в одном или разных местах; кроме того, стиль может проявить себя как господствующий или как вторичный, как устойчивый или как временный, изменчивый и т.д. Сезанн. не является ни импрессионистом, ни кубистом, а его индивидуальная манера письма может быть охарактеризована как целостная гештальт-структура, составленная из тех или иных стилистических компонентов.

Можно было бы считать, что это как раз те самые категории, которые описал Генрих Вельфлин в своей книге "Принципы истории искусств": линейность и живописность, закрытая и открытая форма и т.п. Если мы будем интерпретировать такие свойства не просто как вторичные признаки понятий типа классицизм или барокко, а как главные составляющие исторического процесса, то как раз придем к предлагаемой здесь парадигме.

Рассматривая стиль под новым углом зрения, мы сразу же обнаруживаем, что его нельзя определять на основе календарных чисел, когда он появляется и исчезает. Напротив, каждый стиль характеризуется своими конкретными признаками, проявляющимися выпукло в одном месте и времени, слабо или вообще незаметно в другом, а может быть и возникающими вновь спустя целые столетия в каком-то другом месте, изменившимися под влиянием нового контекста. Множественность стилей будет осознана как правило, а не как докучливое препятствие на пути к концептуализации, а однородность и постоянство стилей будут восприниматься так, как они и должны восприниматься, а именно, как редкое исключение.

### Детерминизм и индивидуальность

Благодаря теории гештальта мы можем более четко изложить ряд проблем стиля. Среди них особо выделим проблему соотношения между исторической причинностью и единичной случайностью каждого отдельного события или факта. Хаузер пишет, что "несмотря на широкое участие в историческом процессе индивидуальных и социальных факторов, историческая мысль и исторические сочинения демонстрируют постоянный перекос в симпатиях то в сторону детерминизма, то в сторону индивидуализма".

Мне представляется, что детерминизм и индивидуализм следует рассматривать вместе. Каждый индивид всецело является порождением генетических факторов и свойств окружающей среды, а детерминирующие силы не производят ничего, кроме индивидных структур отдельного лица, группы лиц или структур объектов, таких, как, например, объекты искусства. Проблема возникает по той причине, что иногда каузальность понимается исключительно как свойство линейных цепочек событий. Такие каузальные цепочки, однако, попадая в гештальт-контекст, теряют свою индивидуальность. Каузальность, обусловливающая и управляющая образованием гештальта, представляет собой не линейную цепочку, а структурную организацию, не сводимую к простой сумме отдельных частей. Отсюда возникает представление, будто каузальность кончается там, где начинается индивидуальность, а история представляет собой процесс, управляемый каузальными связями, в то время как индивидуальные продукты истории интерпретируются как необъяснимые инородные образования, плывущие в потоке детерминированных событий. Это представление абсурдно.

Каждый индивид есть результат действия таких детерминистских факторов, как наследственность, среда и другие. Гештальт-контекст не способен ни вводить новые, дополнительные элементы, ни подавлять уже имеющиеся. Нельзя, следовательно, отделить художника как человека и гражданина от художника-творца, что пытался сделать, например, Курт Бадт, устраняя исторические факторы места и времени как "негативные определители". Единственная причина, по которой индивидуальное не равно сумме своих частей, состоит в том, что сам процесс образования гештальта организует части в совершенно новую структуру. Что же касается интеллектуальных объяснений линейной каузальности, то гештальт является предельным случаем, к которому можно подойти (хотя всякий раз не достигая полного соответствия), умело прослеживая и разумным образом устанавливая элементы и связи между ними в гештальт-процессе. Если данная процедура и не достигает цели из-за чрезмерных амбиций детерминизма, она все же избавляет гештальт от нигилизма не идущего ни на какие компромиссы человека. Больше того, человек может утешиться, осознав, что подобное ограничение свойственно каждой науке, общественной или естественной, когда та сталкивается с некоей целостной структурой. В конце концов мы приходим к единому взгляду на генетические и исторические процессы, при котором отдельные фазы этих процессов всякий раз объясняются причинно-следственными связями.

Для уяснения, почему одни наборы составляющих лучше других и, в частности, почему результирующая структура оказывается иногда согласованной, а иногда противоречивой, иногда мощной и ясной, а иногда слабой и рыхлой, можно усовершенствовать правила, управляющие формированием гештальт-структур. Если согласиться с этим положением, то можно констатировать, что хотя до объяснения причин появления гениев или имбецилов, хорошего или плохого искусства еще далеко, путь к их осмыслению в принципе больше не заблокирован.

### Zeitgeist и формирование гештальта

С проблемой каузальности тесно связана другая проблема, которую ряд историков и психологов пытались решить, обратившись к понятию Zeitgeist (дух времени), по их мнению объединяющему началу философии и искусств данного периода. Такой подход вызывает серьезные возражения.

С похожей проблемой гештальтпсихология столкнулась еще на заре своего существования, когда Кристиан фон Эренфельс в своей первой работе "О свойствах гештальта" предположил, что гештальты отличаются от простого множества элементов некоторыми дополнительными свойствами. Прошло еще какое-то время, прежде чем такие психологи, как Макс Вертгеймер и Вольфганг Келер, с полным основанием смогли утверждать, что структура гештальта создается его составными частями и контекстом и ничем больше. Сегодня, однако, формулировки, описывающие отношение между "целым" и его частями, рискуют вызвать представление о том, что целое будто бы является порождающей единицей, действующей на составные части и находящейся под их воздействием.

В частности, Хаузер считает, что групповое сознание - это просто собирательное понятие, которое, как таковое, следует считать не "первичным", а "вторичным" по отношению к "объединяемым компонентам". Очевидно, что такое представление по существу верно, но Хаузер, видимо, не заметил возможности различения двух способов формирования гештальтов. Один тип гештальтов возникает при встрече отдельных изначально самостоятельных частей и их дальнейшей структурной интеграции; такая ситуация имеет место, например, при вступлении в брак двух людей и появлении вслед за тем нового поколения детей, начало которому положил именно этот брачный союз. Примером такого гештальта в искусстве может служить встреча и соединение линий импрессионизма и кубизма в картинах Сера или Сезанна, а также объединение мексиканского искусства с барокко, принесенным с собой испанскими завоевателями. При таких условиях борьба за единую и целостную структуру может как привести, так и не привести к успеху, и результирующий гештальт может состоять из более или менее одинаково сильных элементов. Эта борьба также может проходить под решающим действием одного или нескольких доминантных факторов, оказывающих сильное влияние на целое.

Есть, однако, и другой способ образования гештальта, когда его структура возникает из "организатора" в биологическом понимании этого термина, то есть когда гештальт порождается структурным управляющим элементом, определяющим вид и свойства результирующего целого. Наиболее очевидный пример доставляет яйцо или зародыш живого существа, а также тема, из которой развивается музыкальное сочинение. Когда Пикассо решил придать смыслу "Герники" визуальную форму, творческий замысел художника и его представления о теме воплотились в замечательной настенной картине, передающей духовную мощь автора. Разумеется, сама тема развивается и действует при рождении произведения как одна из его структурных составляющих, но вместе с тем она является и каузальным агенсом, существующим "до" самого произведения и дающим ему начало.

### Идеал гармоничной и непротиворечивой структуры

В заключение мне хотелось бы показать, как теория гештальтов могла бы помочь в решении поставленного историками вопроса о форме исторического процесса в целом.

Есть ли какая-нибудь разумная и понятная логика, лежащая в основании истории человечества и определяющая действия ее творцов, или история человечества - это не более как divertimento (ит. - музыкальная пьеса наподобие вариаций или попурри. - Прим. перев.), состоящая из отдельных эпизодов и при этом столь слабо связанных друг с другом, что порядок их выглядит случайным и допускающим произвольные изменения? Очевидно, что история, как и любое другое макрособытие, может быть подчинена непосредственно законам детерминизма. Нам, однако, хотелось бы знать, в какой мере и с помощью каких средств события складываются в единую структуру. С четвертым измерением, временем, теория гештальтов поступает так же, как с тремя пространственными, и ставит вопрос: "При каких же условиях объединяются временные измерения, образуя высоко унифицированное целое?"

Как и пространство, время бесконечно, и потому всякий анализ структуры времени зависит от области его приложения. В искусстве эту область можно расширить до всей истории человека, начиная с пещер эпохи палеолита и кончая последними находками коллекционеров картин в Америке, но можно ее и сузить, ограничив рамками рождения одного произведения с начального замысла до его воплощения.

В частности, утверждается, что творчество одного художника является упорядоченным, в то время как на большем пространстве никакого порядка нет, или же декларируется, что определенной эпохе в определенном месте можно насильно навязать некоторую тему, как это сделал Вазари, охарактеризовавший возрождение итальянского изобразительного искусства от Джотто до Микеланджело как три века живописи - детство, юность и зрелость.

По всей вероятности, гармоничная и непротиворечивая структура возникает тогда, когда ею управляет простая конфигурация сил, почти не встречающая сопротивления. Так, например, обстоит дело в ситуации с баллистической кривой, находящейся под контролем сил притяжения и отталкивания. Сравним эту ситуацию с двумя разными возможными вариантами устаревшей игры в китайский биллиард. Если борт биллиарда наклонен, то согласованное действие на шар силы гравитации образует мощную тему, которая иногда воспринимается (а иногда нет) как оказывающая на структуру события большее влияние, чем оказывают препятствия, отклоняющие шар от его непосредственного курса. Если же борт биллиарда строго горизонтален, а действие на шар осуществляется благодаря различным пружинам, то результирующий эффект определяется тем, складываются ли динамические вектора в концентрированное действие или их действие неупорядоченно, хаотично. И в том, и в другом случае поведение шара бесспорно детерминированное, и он, следуя предназначенным курсом, достигает цели.

Интеллектуально наиболее простая и крайне привлекательная концепция истории заключается в представлении ее в виде последовательности сменяющих одно другое событий - от весьма скромных и непритязательных вначале до крупных и примечательных в наши дни. С таким взглядом на историю мы то и дело встречаемся в исследованиях по истории искусств. Так, Мейер Шапиро назвал Алоиза Ригля "самым конструктивным и обладающим исключительно ярким воображением историком, пытавшимся представить творческое развитие как единый непрерывный процесс". Из недавних попыток укажу на применение Сузи Габлик введенного Жаном Пиаже понятия стадии когнитивного совершенствования в эволюционном движении от раннего искусства Средиземноморья к абстрактным минималистам наших дней. Шансы на успех таких понятийных схем зависят главным образом от относительной величины постоянных импульсов. Первыми кандидатами в такие движущие силы являются основные свойства человеческого разума, особенно когда они достаточно заметны, чтобы их можно было считать биологически мотивированными. Центральным тут является закон выявления различий, приводящих от простых структур к сложным образованиям. С когнитивной точки зрения этот закон объясняет возрастание сложности действий и структур реакцией на усложнение окружающей действительности.

Когда мы наблюдаем, как художник работает над картиной, перед нашими глазами часто открывается доступный для изучения путь к решению поставленной им перед собой задачи. Стоит нам, однако, расширить область наблюдений до всего творчества данного художника на протяжении его жизни, как наше представление об уровне его творческой зрелости и компетентности меняется и уходит в перспективу и цель, складывающиеся в единый стиль с совсем непростой структурой. Когда мы станем рассматривать целый период, например, всю историю искусств вообще, наше желание сохранить структуру моделей по возможности более простой столкнется с исключительно мощным препятствием в виде огромного количества сил, стоящих на пути нашего стремления к пониманию.

*Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. - М., 1994. с.272-295.*

##### [назад](file:///C:\Documents%20and%20Settings\Лёвушка\Рабочий%20стол\сцена\tvor\tvor35.html)