

МАРКОВ М.Е.

Литература: БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ?⁽¹⁾

От публикатора. Вниманию читателей предлагается никогда ранее не публиковавшаяся статья Марка Ефимовича Маркова. Творчество этого интереснейшего человека относится к тому периоду развития отечественной мысли, когда большое искусство и большая наука активно поворачивались навстречу друг другу, ища все новых точек пересечения. Проблемами искусства живо интересовались математики, физики, кибернетики, психологи, биологи.... В свою очередь эстетики, искусствоведы, музыковеды, литературоведы и другие «гуманитарии» искали в смежных и далеко не смежных науках ключи к своим загадкам.

М.Е. Марков – психолог, психотерапевт, гипнолог, обладавший, кроме того, способностями, близкими тем, что поражали воображение современников Вольфа Мессинга. Имея в своем распоряжении все эти ресурсы, он тем не менее считал, что гораздо больший потенциал воздействия на человека несет в себе искусство. Им была создана концепция «функциональной теории искусства», которая изложена в его книгах «Об эстетической деятельности (некоторые закономерности процессов восприятия искусства и художественного творчества)» (М., 1957) и «Искусство как процесс» (М., 1970), а также в ряде статей.

М.Е. Марков был одним из тех, кто в своем подходе к художественным явлениям решительно выходил за пределы анализа художественных произведений как таковых, взятых в отрыве от жизни и деятельности человека. Художественное произведение он рассматривал как атрибут художественной деятельности, которая, с одной стороны, закреплена в культуре, а с другой – опирается на естественные законы человеческой психики. Элементом этой деятельности, столь же атрибутивным, как и художественный текст, является особое состояние, адекватное природе, задачам и условиям этой деятельности. И без

этого состояния невозможно полноценное включение ни в процесс художественного творчества, ни в процесс художественной коммуникации. Попробую пересказать своими словами и тезисно основные положения его концепции.

1. Искусство доставляет человеку наслаждение. Это указывает на то, что с его помощью человек удовлетворяет какие-то очень существенные свои потребности. Главная из них состоит в обогащении жизненного опыта. Достигается это путем присвоения, «впитывания» огромных информационных ресурсов, содержащихся в художественном произведении. Опыт передается не отвлеченно, а лично, как пережитый.
2. Главным реализационным звеном всего процесса функционирования искусства является художественное восприятие. Именно в этом акте осуществляется передача жизненных программ. Присвоение этих программ отвечает собственным потребностям индивида и интересам всего общества. Таким образом, вся система художественной культуры как бы «нацелена» на художественное восприятие
3. Личностное переживание художественного содержания обеспечивает силу воздействия искусства на людей. Оно достигается за счет того, что искусство способно изменять общее психофизиологическое состояние человека. В этом состоянии человек становится значительно более восприимчивым к воздействию художественной информации. Получается, что искусство, с одной стороны, приспособлено к восприятию именно в этом особом состоянии сознания, а с другой – обладает способностью приспособлять человека к себе, приводя его в соответствующее состояние.

Суть производимых изменений можно свести к следующим четырем позициям.

1. Изменение порогов. На восприятие художественной информации, идущей от произведения, пороги значительно снижаются, что делает человека более восприимчивым. На восприятие всей прочей (конкурирующей) информации пороги, напротив, повышаются, как бы защищая внимание человека от отвлекающих его факторов. Все это создает временную монополию произведения искусства на владение сознанием человека.

2. «Артефазное состояние». Еще И.П. Павлов на основе своих экспериментальных исследований сформулировал концепцию, согласно которой кора головного мозга по мере перехода от бодрствования ко сну проходит ряд промежуточных состояний. Эти состояния были названы фазовыми. В состоянии бодрствования действует «закон сил», в соответствии с которым сильный раздражитель вызывает сильную реакцию, а слабый – слабую. Первая переходная фаза называется «уравнительная». Название говорит само за себя: и сильный раздражитель, и слабый дают одинаковую по силе реакцию. Далее следует «парадоксальная фаза». Здесь все переворачивается «вверх ногами»: слабый раздражитель вызывает сильную реакцию, а сильный – слабую. Третья фаза – «ультрапарадоксальная». Она меняет качественную направленность реакции: положительные раздражители приобретают значение отрицательных и наоборот.

Для психотерапии и гипноза особое значение имеет парадоксальная фаза, позволяющая усилить воздействие словесных внушений и иных факторов информационного воздействия, ослабив критику, вызываемую жизненным опытом и привычными установками. В соответствии с теорией М.Е. Маркова восприятие произведения вызывает у человека переход в фазовое состояние (в основном речь идет о парадоксальной фазе). Артефазным оно названо потому, что вызывается контактом с произведением искусства и, кроме того, избирательно направлено на приоритетное восприятие художественной информации. Благодаря этому «на слабые, но художественные раздражители мозг отвечает сильными эмоциональными реакциями, а такой мощный фактор, как ранее накопленный жизненный опыт, ослабляется до степени, допускающей диффузию, проникновение в него и его изменение, за счет чего и осуществляется... воздействие художественного произведения».

3. Смещение на смысл. Любое явление человек оценивает двояко: с точки зрения его объективного значения и с точки зрения его личностного смысла. В зависимости от ситуации, от контекста та или иная сторона оказывается преобладающей. Так, роза на столе ботаника, скорее, воспринимается со стороны ее объективного значения, а роза в букете цветов – со стороны

личностного смысла. Влияние искусства на человека таково, что преимущество приобретают именно личностные (и культурные) смыслы. Восприятие и осознание здесь являются принципиально смысловыми.

4. Перенесение. Так называется особый психологический механизм, благодаря действию которого зритель, читатель, слушатель «не просто узнает о событиях, описанных в книге, фильме и т.д., а эмоционально переживает их, причем с психологической позиции героя произведения (в некоторых видах и жанрах искусства – автора и интерпретатора). Воспринимающий неосознанно живет в образе героя, испытывая его радости и горести, страхи и надежды, все его эмоции, и таким путем усваивает его эмоциональное отношение к действительности, его чувства. Это не сопереживание или сочувствие... не фрейдовская идентификация и не “вчувствование” Липпса, а совершенно особый, только художественному восприятию свойственный, порядок организации мозговых связей: перенесение».

Хочется сразу обратить внимание на то, что все эти позиции сформулированы человеком, идущим не от искусства к психологии, а, наоборот, от практической психологии к искусству. Это взгляд на искусство психотерапевта, гипнотизера, обладавшего, помимо прочего, сильными экстрасенсорными способностями. И вот, он увидел в искусстве совершенно особый по своим возможностям способ позитивного воздействия на личность, в том числе на психику человека и его здоровье в целом. Он почувствовал, что искусство может существенно расширить его и без того значительные возможности. В обращении к искусству он видел будущее медицины, педагогики, практической психологии. Им были проведены различного рода экспериментальные исследования и даже сняты фильмы (также в порядке эксперимента), нацеленные специально на достижение тех или иных психофизиологических и терапевтических результатов – в частности, фильм, обезболивающий роды.

Как гипнотизер он не мог не обратить внимания на то, что восприятие искусства изменяет состояние сознания, погружая человека в особый, художественный транс. Для гипнотизера это ключевой момент. Приведенные выше позиции его теории, касающиеся изменения

порогов, артефазного состояния, смещения на смысл и перенесения, раскрывают разные грани художественного трансa – те грани, которые он обнаружил и оценил как наиболее существенные.

И дело не в том, насколько полно и точно он их сформулировал, и не упустил ли он при этом еще чего-то существенного. Как геолог-разведчик находит месторождение и говорит: «Копать здесь», – так и он нашел то место, где нужно «копать». Проблема особого художественного состояния оказывается ключевой для всякого, кто хочет освоить искусство как инструмент воздействия или самоизменения. Заслуга М.Е. Маркова в том прежде всего и состоит, что он сформулировал значение этого трансa как важнейшего функционального звена искусства и предпринял попытку его системного описания.

Краткие биографические сведения: Марков (Вейнеров-Иофан) Марк Ефимович (12.06.1913 – 08.12.1985) – профессор-психолог. В 1949 г. ему посоветовали взять литературный псевдоним МАРК МАРКОВ. Автор «Функциональной теории искусства», изложенной в монографиях: «Об эстетической деятельности» и «Искусство как процесс». Автор ряда экспериментальных работ, проводившихся в рамках программы «Функциональная теория искусства» координируемой Научным советом по комплексной проблеме «Кибернетика» Академии наук СССР. Автор уникальных фильмов, обладающих лечебным воздействием на зрителя: «Отдых, отдых...», «Матерям и детям», «Руки»... Всего же снял около 17 научно-популярных фильмов различной тематики. Работал на Одесской, Ялтинской, Киевской, Свердловской и других киностудиях. Оказывал помощь в работе с актерами на фильмах: «Агония» (Э. Климов), «Прощание с Матерой» (Л. Шепитько, Э. Климов), «Звезда пленительного счастья» (В. Мотыль) и других...
Ю.С. Дружкин

1 ПРАВДЕ В ГЛАЗА

Не составляет секрета, что «читаемость» художественной литературы на Западе катастрофически падает. Прогнозы более чем пессимистичны. Видный канадский социолог Маршалл Маклюэн вообще делит мировую историю на три «медиальные» эпохи: орально-аудитивное сообщество, в котором доминировало устное слово, эпоху грамотности, печатного слова и начавшуюся сейчас эпоху. В ней происходит решающая битва между видением и слушанием, между устной и письменной формами восприятия и организации бытия. Автор почел исход предрешенным: книга, по его убеждению, отжила свой век.

Один из ведущих социологов искусства ФРГ Альфонс Зильберман категорически утверждает, что в будущем масса населения обратится исключительно к аудиовизуальной культуре (кино, телевидение), печатная же литература останется достоянием лишь горстки интеллигентов. В сборнике статей «Общество, литература, чтение» приведены доводы ряда других, главным образом западногерманских, авторов, единодушно пророчащих гибель художественной литературе⁽²⁾.

Все мы, воспитанные на книге, трепетно любим ее. Самая мысль о возможности вытеснения художественной литературы из жизни человечества оскорбляет наши лучшие чувства. Известно, однако же, что излюбленный страусами способ укрываться от опасностей ни разу никого не выручил. Мы ведь тоже живем не без кино и телевизоров, и предстоит еще массовое распространение кассетных видеомагнитофонов. Помимо прочего, о чем речь впереди, они лишают книгу очень важного преимущества – возможности перечитывания, повторения непонятных или полюбившихся мест. Возникает поистине жгучий вопрос: как отвести угрозу? Но еще раньше совершенно необходимо ответить на другой: а зачем, собственно, ее отводить?

Для этого нужно знать, в чем может заключаться и велика ли окажется потеря для человечества, если не воспротивиться вытес-

(2) Науман М., Шленштедт Д., Барк К., Клихе Д., Ленцер Р. Общество, литература, чтение. Восприятие литературы в теоретическом аспекте. М., 1978. В дальнейшем ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте в круглых скобках (Ред.).

нению книги из его жизни. Иначе сказать, существуют ли вообще, и если есть, то в чем состоят те присущие только литературе свойства, которые делают ценность ее невозполнимой? Естественно обратиться за ответом прежде всего к самой науке о литературе.

2 НЕБОЛЬШОЙ ЭКСКУРС В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

«Автономия вида искусства обосновывается и гарантируется тем, что он занимает не только своеобразное, но и необходимое и незаменимое место», – еще в двадцатые годы писал М. М. Бахтин⁽³⁾. Ничего нового нет и в том, что отличия, определяющие незаменимость вида искусства, должны быть особо существенными, иначе говоря, быть отличиями самой сущности данного вида. По Марксу, сущность объекта есть его функция. С элементарной детерминистской позиции борьба за сохранение литературы имеет смысл только при наличии у нее монополюльно своей функции в отношении общества и Человека. Или способности выполнять хотя бы одну из специфических функций искусства значительно совершенней и полней любого другого вида его. Причем в обоих случаях это должна быть функция настолько важная, что выпадение ее угрожало бы необратимо тяжкими последствиями для общества и каждой отдельной личности.

Итак – наука о литературе. При ближайшем рассмотрении нельзя не увидеть одну ее странную особенность: каждый раз, когда кто-либо из адептов этой науки прямо или косвенно затрагивает проблему функций, предлагается решение, распространяющееся не только на свой предмет, а, как минимум, на все искусство. Достойный тому пример – уже цитированная статья М. М. Бахтина. Казалось бы, она целиком посвящена литературе. На поверку же любой из тезисов автора целиком и без поправок приложим к искусству вообще, без различия его модификаций, чего, правда, по тем временам – да и сейчас – отнюдь не мало. Это, несомненно, приближает к искомому решению, однако, его самого, разумеется, заменить не может.

(3) В оригинале: «Автономия искусства обосновывается и гарантируется его причастностью единству культуры, тем, что оно занимает в нем не только своеобразное, но и необходимое и незаменимое место». Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003. С. 268.

Но М. М. Бахтин хотя бы не выводил самое-то искусство за пределы его естественных границ. Чего никак не скажешь об операциях с понятиями уже не искусствоведческого, а куда более широкого масштаба, составляющими аппарат философской дисциплины эстетики. Тенденция прорыва в ее сферу с уходом от своего конкретного предмета настойчиво дает о себе знать во многих теоретико-литературоведческих публикациях (исключая, конечно, конкретные «ведения»: пушкиноведение и т.д.). Где уж тут думать о специфике именно и только литературы, когда запутывается, деспецифицируется само понятие «искусство». Даже в работах тех ученых, которые в остальном достаточно прочно стоят на современных методологических позициях, например в статье «О соотношении и эволюции художественного и научного познания» Ю.А. Андреева. Автор занимает (собственно поддерживает) позицию, с которой предмет искусства «не объективный мир как таковой, а мир как ценность, мир очеловеченный, одухотворенный, рассмотренный в неразрывной связи с человеческой жизнью»⁽⁴⁾. Но мир как ценность и т.д. существует одинаково для театра, кино, литературы и пр. (однако не для музыки, значит – не для всего искусства).

По свидетельству Ю. Б. Борева, передний край теории литературы занимает сегодня уже упоминавшаяся коллективная работа группы литературоведов ГДР «Общество, литература, чтение». Если здесь не найдем ответ на волнующий нас вопрос, то где же его искать? Выполненная с истинно немецкой обстоятельностью, работа эта, несомненно и во многом, представляет значительный интерес. Нам, однако, важно увидеть решение только одной проблемы. Такое решение, причем окончательное и категорическое, находим уже в предисловии, принадлежащем перу того же Борева: «Между тем все многообразие целей литературы, вся ее полифункциональность практически сводятся к двуединой функции: 1) создавать социально ориентированную, значимую для исторического процесса личность, давая ей познание и оказывая на нее воспитательное воздействие; 2) утвердить самоценное значение личности, доставляя ей эстетическое наслаждение» (с. 18).

(4) Андреев Ю.А. О соотношении и эволюции художественного и научного познания // О прогрессе в литературе / под ред. А. С. Бушмина. Л., 1977.

Не говоря уже о прочем, ясно, что необходимость и незаместимость художественной литературы никоим образом отсюда не вытекает. Создавать социально ориентированную и т.д. личность входит в функции и кино, и театра, и пр. (кроме, опять-таки, «чистой» – непрограммной, безтекстовой, неозаглавленной музыки). Совершенно также любое произведение искусства должно доставлять наслаждение воспринимающим. Как ни странно, подавляющее большинство теоретиков литературы, наших и зарубежных, включая авторов разбираемого сборника, вообще выводят специфику своего объекта из свойств его материала – слова. Как будто театр, кинематограф, телевидение бессловесны. Однако дело не только в этом. Каждый раз ссылаясь убеждаешься в правоте М. М. Бахтина, который показал, что при разделении видов искусства исключительно по признаку отличий материала, то есть по его выражению, материальная эстетика становится безусловно вредной и недопустимой там, где на ее основе пытаются понять и изучить искусство в целом, во всем его своеобразии и значении. Весьма основательное тому доказательство, хотя и «от противного», дается в статье «Введение в основные теоретические и методологические проблемы» цитируемого сборника. «Специфические возможности литературного освоения мира, – пишется в ней, – проистекают из того, что в литературе – в силу специфики ее изобразительных средств – человеческое сознание проявляется не опосредованно, как в других видах искусства (музыке, живописи, скульптуре и т.д.), а в той единственной форме, в которой непосредственно существует, то есть в языке» (с. 48).

По-видимому, автор не сомневается в том, что «человеческое» сознание есть исключительно словесное сознание. Однако уже довольно давно установлен факт существования наряду со словесной формой мышления (следовательно, сознания) также аудиальной (музыка) и визуальной форм. Вопрос этот уже был в какой-то степени освещен на страницах журнала «Литературное обозрение» № 3 за 1979 г. (статья «Оглянись в любви своей»). Приходится констатировать, что своеобразный научный изоляционизм теории литературы носит, по-видимому, интернациональный характер. Статья Дитера Кликхе, Дитера Шленштедта и Роземари Ленцер «Социалистическая культура и восприятие литературы» снабжена многообещающим подзаголовком «Общественная функция и эффективность литера-

туры»⁽⁵⁾. Казалось бы, тут-то мы и узнаем, нужно ли вообще спасать литературу, и, выражаясь в анкетном стиле, если нужно, то почему. Вместо ответа видим длиннейшее, подробнейшее перечисление возможностей, опять-таки, всего искусства, включая кинематограф, театр и т.д. Но приписанных именно литературе, как если бы то были отличительные ее свойства: «В способности литературы устанавливать коммуникативные связи между людьми марксистская эстетика видит основу всех ее возможностей: литература обобщает и передает знания, переживания и ценности, изображая людей, действующих в природной и общественной среде, и выражая при этом определенную субъективную позицию; литература обогащает индивидуальный опыт, передавая опыт других. С помощью литературы осуществляется знакомство с историей...» и т.п. – вплоть до конца книги (с. 269).

Нетрудно было бы назвать и еще довольно длинный ряд теоретических работ, в том числе во многих других отношениях далеко небезвредных, интересных, не лишенных глубины и т.д. Но совершенно так же ни в одной из них мы не увидим не только убедительных, а вообще никаких доказательств незаместимости литературы. Нет даже сколько-нибудь серьезных попыток обнаружить ее признаки⁽⁶⁾. Единственное, о чем тут еще можно было бы говорить, – утверждение за литературой функции развития воображения. Но и этот вывод, как правило, предлагается чисто постулативно. Между тем вопрос о принадлежности данной функции именно и только литературе отнюдь еще не решен. Но если бы и так – этого было бы далеко недостаточно, чтобы обусловить необходимость в столь грандиозном явлении, как литература, занимавшая до сих пор ни с чем не сравнимое по значению и объему место в общечеловеческой культуре. Так может быть у художественной литературы и впрямь нет только ей присущих (атрибутивных, инвариантных) функций, а есть только общие с аудиовизуальными видами искусства (кино, телевидение, театр)? И значит, вытеснение литературы из жизни человечества никому, кроме самих литераторов, ничем не угрожает?

(5) В цитируемом сборнике такое название носит не подзаголовок, а самостоятельный раздел статьи (с. 269–287) (Ред.)

(6) Здесь, естественно, мы говорим о функциях не произведения, а всей литературы как целого чрезвычайно специфического вида искусства.

Незаместимые функции есть, и не просто важные, а имеющие поистине глобальное, всечеловеческое значение. Доказательства сами собой возникают в свете данной дисциплины, предметом которой как раз и является функциональная специфика искусства в целом и каждого из его видов в отдельности. Речь идет о функциональной теории искусства (ФТИ).

3 ЧТО С ЧЕМ СРАВНИВАТЬ?

В рамках указанной дисциплины искусство понимается как постоянно функционирующая в обществе и во времени система воздействия на воспринимающих с помощью художественных средств. Ее общая цель – направленные изменения состояния, отношений, формирование и развитие определенных личных качеств и способностей читателя, слушателя, зрителя с конечной целью (функцией) насколько возможно более устойчивого изменения поведения воспринимающих (или усовершенствования положительных его качеств). Именно этой своей стороной искусство входит в категорию «общественное сознание». Следовательно, в данном аспекте произведения искусства не могут пониматься иначе как в разной степени переменные программы состояния и будущего поведения воспринимающих (в психофизиологическом плане, по П. К. Анохину, как экзогенные факторы опережающего прогнозирования).

Любая такая программа неизбежно должна иметь кодовую форму. Причем у человека мы встречаемся сразу с несколькими уровнями сложности кодов, отсюда – с закономерностями перекодирования, и что для нас сейчас особенно важно – разными функциональными мозговыми «механизмами» декодирования. И даже – что в данном случае еще важнее – с довольно тонкой дифференциацией кодов по типам. Так, в самом общем понимании, наука оперирует открытым кодом, а искусство – закрытым. Это зависит прежде всего от отличий в типе поведения, преимущественно программируемого каждой из указанных форм познания. Если код науки в принципе прямо инструктивен, если программируемое через него поведение является не произвольным, а требуемым, диктуемым, зависимым от объективных, одинаковых для всех, в идеале однозначных установлений, то специфическая программа поведения, кодируемая каждым

в отдельности видом искусства, тем действенней, чем тщательней она скрыта. Воспринимающий реализует ее в поведении, которое субъективно осознается как собственное, свободное, строго индивидуальное, порожденное исключительно личным жизненным опытом, вкусами, обусловленное свойствами своего характера, а не чем-либо иным. Не как кем-либо или чем-либо направляемое или ограничиваемое поведение. Ясно, что общество вынуждено регулировать и такую его форму. Но личный опыт вырастает по преимуществу из личных же переживаний, впечатлений, печалей и радостей, побед и поражений – всего того, что, собственно, и есть жизнь человеческая.

Искусство, прежде всего сюжетное – художественная литература, кино, театр, как раз и преподносят нам эту самую жизнь, хотя и в отраженной художественной форме (код). За опыт, приносимый им, нет нужды расплачиваться необратимыми действительными потерями (например, подобно Отелло – гибель всего). Тем не менее такой опыт весьма эффективно формирует поведение как через порождаемые им отношения, установки, вкусы, желания, предпочтения и т.п., так и путем развития ряда эмоциональных и интеллектуальных способностей, в конечном счете определенных устойчивых качеств личности. Получается, что придуманный, в высшей степени условный раздражитель вызывает вполне реальную безусловную реакцию. Отсюда следует нужда в некоем звене процесса художественного восприятия, трансформирующем элементарное чувственное восприятие в сложное, многостороннее, запрограммированное художником переживание, которое само есть переменная (иногда с отсроченной реализацией) программа изменений личности и поведения реципиента. Иначе сказать, для реализации подобного рода программ совершенно необходим адекватный мозговой дешифровщик, своего рода декодер – способность переживать сконцентрированную художником в произведении, условную жизнь, как собственную. Неосознаваемо ощущать себя в психологической ситуации героя произведения, не до конца утрачивая при этом ощущение реальной действительности. То есть требуется особый психический механизм, переводящий художественную информацию в ее результат (в состояние и поведение воспринимающего).

Нужда в таком механизме, как элементарное условие не только действительности, а самого существования искусства, была констати-

рована довольно давно. Однако за констатацией вместо серьезного анализа последовали, я бы сказал, совершенно фантастические упражнения на тему о сути и способе «работы» этого механизма. К объекту подходили чисто феноменологически. К примеру, Мюллер-Фрайенфельс, Липпс и их последователи рассматривают художественное восприятие как процесс «вчувствования»: читатель, зритель, слушатель будто бы активно вкладывает в условную форму произведения свою неповторимую личность, свои собственные устремления и эмоции, чувства. В несколько смягченном виде, под псевдонимом «сотворчество», мы встречаемся с подобным же взглядом и у некоторых наших теоретиков. Его пытаются оправдать известной разницей во внутренней, «для себя», конкретизации разными людьми художественных образов произведения. Приходится признать, что и автор данной публикации не всегда был в этом смысле безгрешен. Но по элементарной логике «сотворчество» требует участия воспринимающих в самом процессе программирования. А происходит именно и только освоение уже созданных программ. Правомерно говорить лишь об индивидуальном характере собственных реакций читателя, зрителя, слушателя на продукт чужого творчества⁽⁷⁾. Конечно, у разных людей реакции в известной степени различны. Но весь разброс их особенностей (исключая патологические крайности) целиком укладывается в границы тех общих закономерностей воспринимательского процесса, которые предопределяют факт существования у каждого из нас психического механизма художественного восприятия, со всеми модификациями, приспособленными к дешифровке каждый раз своего видового кода. В психологии азбучной является та истина, что чисто феноменологически возможно не более чем констатировать необходимость в том или ином психическом механизме. Завесу над ними может приоткрыть только последовательно генетическое исследование.

Результаты первой работы, прослеживающей онтогенез – зарождение и весь ход развития функционального мозгового органа

художественного восприятия, в его общих для всего искусства чертах, – впервые были опубликованы нами еще в 1956 г.⁽⁸⁾ Установлено, что процесс действия указанного функционального органа, названный перенесением, чаще всего забирает на себя заметную часть энергетики мозга. Причем соотносительная величина этой части в значительной мере определяется принадлежностью произведения к тому или иному виду искусства. Вместе с тем перенесение особым образом реорганизуется на время восприятия динамику нервно-психических процессов, в том числе идеомоторику. Оказалось, что и подобная реорганизация в зависимости от вида искусства протекает отнюдь не вполне одинаково. Особенно велика разница между восприятием произведений зрелищных видов искусства и художественной литературы. Констатация этого факта в значительной мере приближает нас к решению всей проблемы.

Будем называть сумму качеств, определяющих привлекательность произведений разных видов искусства, – их впечатляющей силой, а меру результата воздействия – качественной эффективностью. В обычном случае такое сравнение правомерно, лишь когда условия реализации обоих процессов единообразны или хотя бы достаточно близки. Попробуем принять в качестве таковых те самые усредненные сегодняшние условия, исходя из которых и экстраполируя их в будущее, западные социологи вынесли литературе смертный приговор. Известно, что всякое произведение искусства не только должно втягивать зрителей, читателей, слушателей в адекватное восприятие, но, в особенности на начальных этапах художественного развития воспринимающих, своеобразно сопротивляться этому⁽⁹⁾.

Процесс собственного зрительского переживания жизни героя произведения в сюжетных зрелищных видах искусства на уровне зрения и слуха строится из примерно тех же (по внешнему типу) психофизиологических реакций, что и в практической жизни. При чем объекты восприятия, выступающие в качестве художественных кодовых средств, – в кино, например, световое и цветное решение

(7) Подробное доказательство несостоятельности концепции «сотворчества» представлено академиком М. Храпченко в статье «Внутренние свойства и функции литературных произведений» (Контекст-1974. М., 1976. С. 7). Там же дается критика взглядов Роланда Берга, «теории слоев» Р. Ингардена и ряда других концепций.

(8) Марков М.Е. Об эстетической деятельности. М., 1956.

(9) Художественное восприятие есть внутреннее, психическое действие воспринимающего. Но за всяким действием, естественно, стоит усилие, а за последним – преодоление, чаще всего неосознаваемое. Хотя и не во всех случаях – иначе не возникли бы ходячие определения: трудное или легкое восприятие.

и композиция кадра, фактура фигурирующих на экране предметов, облик, мимика, речевые интонации персонажей, словом, все, что прямо или косвенно характеризует их состояние и поведение в предлагаемых обстоятельствах, – все это заранее отобрано. В идеале, так, чтобы наиболее эффективно формировать вторую ступень перекодирования – эмоциональную реакцию, окрашенную и усиленную музыкой, формирующую уже более стабильный промежуточный этап восприятия: впечатление.

Необходимые для этого дополнительные и обычные энергетические затраты уже понесли создатели фильма (спектакля), почти полностью освободив от них зрителя. Кино, театр, телевидение делают его физическим свидетелем экранных событий. Есть ли разница между впечатлениями человека в момент, когда на его глазах происходит убийство, – и прочитавшего об этом? Конечно, не в обыденной, а в художественной реальности разница эта не столь велика. Все же и тут она значительна.

А что непосредственно воспринимает читатель? Всего лишь черные значки на белом фоне. Слуховой канал вообще не задействован. Следовательно, в типичных современных условиях, во всяком случае, для так называемой массовой аудитории, линия наименьшего сопротивления восприятию направлена к аудиовизуальным видам искусства. Но чтение располагает особой впечатляющей силой, и, при определенных условиях, много большей качественной эффективностью, что как раз и делает литературу абсолютно незаменимым и незаменимым видом искусства. И все это не *вопреки* отсутствию интерпретационного и энергетического вклада создателей произведения, а *благодаря* отсутствию их. Существенно как раз то, что литературное перенесение оперирует объектами, лишенными каких-либо конкретно-чувственных признаков, а им же, перенесением, и сформированными, с лишь частичным, вполне своеобразным оживлением отстраненного во времени чувственно-перцептивного опыта.

Понятно, что это предъявляет мозговому функциональному органу восприятия литературы несравненно более высокие (и во многом качественно иные) требования. Соответственно для адекватного восприятия литературных произведений необходима по крайней мере на один-два порядка более мощная и совершенная способность

к собственному переживанию чужих страданий и радостей, живому ощущению всего многоцветного спектра чувств, испытываемых тем или иным героем произведения, в некоторых жанрах – лирическим героем или автором. Важно, что кем-то другим.

Выработанная таким путем способность переживать чужие эмоциональные состояния, ощущать себя в психологической ситуации другого человека, постепенно становится устойчивым характеристическим признаком, качеством личности. Выйдя с возрастом из чтения на просторы практической жизни, это качество естественным образом реализуется как активная способность, тут уж действительно сопереживание, сочувствие другим людям – теперь и в быту. Эпитет «активная» придается способности, если, в соответствующих случаях, она как бы сама требует проявления, не может не проявиться. Прежде всего в содержании или хотя бы в форме, в какую облакаются поведенческие акты, в поступках. И если это по каким-либо причинам невозможно – у человека возникает навязчивое беспокойство, угнетенность («угрызения совести»).

Очевидно, что речь идет никак не меньше, чем о психологическом фундаменте тех свойств, которые делают индивида общественным человеком. Именно они ненавязчиво, но потому особенно эффективно побуждают социальную активность как стремление к благу не только своему лично, а и семьи, группы, класса, общества. Этих-то свойств и требует от наших людей моральный кодекс коммунизма. Они же определяют и просто меру приемлемости человека в общезжитии. Это из них первоначально вырастают те черты характера, по которым мы делим для себя людей на плохих и хороших: Доброта, Благородство и т.п. Конечно, такие функции свойственны не только художественной литературе. Вопрос в том, когда, как и насколько эффективно они там реализуются.

К примеру, во всех сюжетных видах искусства (кроме литературы) формирование у воспринимающих указанных человеческих качеств происходит, только если это запрограммировано в произведении: в сюжете, фабуле и т.д. Лишь отчасти за счет повторения поддерживаются способность к перенесению и эстетический вкус. А литература эту способность первоначально создает. Причем развитие активной способности к житейскому сопереживанию, со всеми вытекающими из того последствиями, органически входит в сам процесс литера-

турного восприятия – независимо от поведенческой программы, заложеной в произведении. Чтение само по себе, уже по условию развивает указанную способность. Вот почему качественная эффективность воздействия литературы в самом принципе несравнимо выше, чем у сюжетно-зрелищных искусств. Уже это одно делает ее совершенно незаменимой и абсолютно необходимой всякому истинно гуманистическому обществу.

Но отнюдь не только это. Выше было показано, что чистая сигнальность («неперцептивность») литературного кода в норме компенсируется особой силой и совершенством декодирующего аппарата. Но психические механизмы не существуют изолированно. Они лишь особым образом, соответственно функции данной деятельности, организуют процесс всего сознания. Следовательно, развитие и действие декодера литературы, тренируя всю вообще способность к внутренней, происходящей в голове у человека деятельности, укрепляет «мускулатуру» сознания, упрочняет, усиливает его.

Этому помогают и особенности способа промежуточного перекодирования программ, воплощенных в литературную форму. Считалось само собой разумеющимся, что в данном плане отличия литературы сводятся к замене видимых и слышимых объектов восприятия такими же (если не теми же), но воображаемыми. В порядке вроде бы просто дополнительного этапа на пути к тому же результату – совпадающей по содержанию и лишь менее сильной эмоциональной реакции. Но это неверно. Предположим, перед нами на киноэкране белеющий на фоне голубого моря парус. Возможно, что все очень красиво выглядит. Тогда зрелище возбудит чисто эстетическую реакцию. Допустим теперь, что таков финальный кадр фильма: герои уплывают в счастливое будущее. Художественная эмоциональная реакция в этом случае вызвана не только и не столько данным зрелищем, а всем достаточно длинным и конкретным кинематографическим повествованием. Таким же, столь же конкретным – и столь же ограниченным – будет и промежуточный результат восприятия: впечатление. Например, от вышеописанного кадра.

Но вот –
Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом...

Эстетический компонент восприятия становится не в такой степени ощутимым. Причем разница была бы не менее заметной, даже если впервые прочитать это великое маленькое творение Лермонтова, а не как сейчас, припомнить его. Но ведь читатель не только вспомнил текст, вернулся не только неумирающий след поэтического чувства, порожденного им. Наверняка пробудились, пусть не вполне осознаваемо и не подробно, многие слои подспудных ассоциаций, смешанные во времени, нечетко эмоционально окрашенные, но все равно значительные уже тем, что они ничьи больше, только читающего, частичка его жизни, его личности.

Литературный образ по внутреннему способу участия в формировании впечатления и характеру целого ряда других вызванных им реакций ни в коем случае не совпадает с, казалось бы, аналогичным кинематографическим. Дело не в том, что литературный образ вовсе не обязательно восстанавливает в психике конкретный облик словесно обозначенных объектов восприятия. А в том, как художественное слово реорганизуется психикой во впечатление, какова, так сказать, технологическая специфика литературного декодера и что из нее вытекает.

Прочтем у Бунина в контексте одного из рассказов фразу «пораженный этой мыслью, я почти упал на стул». Возникает ли в нашем воображении какой-либо реальный стул с его контурами и фактурой? Или «почти падение» тела героя? Поскольку происходит перенесение, фраза вызовет – отнюдь не в воображении, а в действительности, в организме читателя – ощущение сухости во рту, или дрожи под коленками, или некую иную мелкую двигательную активность. Ибо таковы физические (физиологические) проявления свойственной лично читателю реакции на неожиданное озарение.

Как уже говорилось, функция развития воображения продуктивно осуществляется чтением лишь до некоторого возрастного предела. Но с самого начала практика слушания, а позже (сперва одновременно, затем преимущественно) чтения, прокладывает и совершенствует совершенно особый путь переработки мозгом кодовой (знаковой) эмоционально-смысловой информации.

Этот самый краткий и, надо сказать, наиболее эффективный путь сразу после начала и перед самым концом своим дислоцирован в психике ниже порога осознания. Чем, в частности, и объясняется

богатство вызываемых чтением ассоциаций: в процесс может быть втянут весь тот запас жизненных и художественных впечатлений, воспоминаний и т.д., который иначе не был бы выпущен из потаенных подвалов памяти. Вообще формируемое литературой ассоциативное мышление, поскольку оно почти не привязано к перцептивной жизненной конкретике – всегда много шире, много свободней воспитанного аудиовизуальными средствами. Но то же самое можно сказать и обо всем внутреннем мире человека. Да, этот мир, т.е. собственно личность, формируется не только чтением. Вопрос в том, какой именно тип личности создается ее развитием без участия чтения, или, что еще хуже, с чисто статистическим, формальным, так сказать, подневольным его участием?

Трудно даже представить себе, сколь тяжелыми духовными, в том числе моральными, этическими, эмоциональными и т.д., потерями угрожает человечеству оттеснение литературы на задворки бытия. Духовные потери страшней материальных, чаще всего они необратимы. Некоторые приметы личности и поведения воспитанников экрана, разумеется, в единичных, совершенно нетипичных и т.д. случаях, уже сегодня дают себя почувствовать – и довольно болезненно. Что же будет, если мир, как пророчит все тот же Макклуюэн, превратится в огромную деревню, по вечерам освещаемую экранами телевизоров и видеоманитов? Без всякого сомнения, такая опасность действительно нависла над многими странами мира и, пусть пока еще в меньшей степени, но также над нашей страной. Коренная ошибка Макклуюэна не в этом. Предсказанный им финал неотвратим лишь там, где сигналы грядущего бедствия остаются незамеченными, либо же там, где, не задумываясь, следуют совету персонажа известной украинской байки: «Не теряйте, куме, силы, спускайтесь на дно». Выход из положения существует – во всяком случае, для стран социалистического содружества, где культурный процесс должен и может разумно управляться.

4 КОРЕНЬ ЗЛА

При сравнении конкурентоспособности экрана и книги каждый раз оговаривалось равенство всех прочих условий. Но пусть не покажется парадоксальным, что преимущество аудиовизуальным видам

искусства обеспечивает именно равенство тех жизненных условий, в которых берет начало психический механизм художественной деятельности, первое время синкретичный и лишь несколько позже разделяющийся на разные свои модификации. Уже тут начинается процесс ущемления чтения в пользу движущегося и звучащего зрелища, что особенно существенно, ибо это время импринтинга, особой запечатлеваемости – раннее детство. Доказано, что генетическое зерно, из которого развивается художественная деятельность в онтогенезе (ходе развития личности) – детская игра. Причем в случае, который многие столетия был нормальным, первыми все-таки возникают начатки психического механизма именно и только литературного перенесения. Что, впрочем, легко увидеть и невооруженным глазом. Ведь ребенок сталкивается с необходимостью в перенесении, еще даже не умея читать, а лишь слушая (сказку и т.п.). Конечно, полноценного перенесения пока еще нет. Но игра, составляющая вместе с общением единственную в этом возрасте деятельность ребенка не непосредственно витальную, а специально направленную только на развитие, причем реализуемую психологически совершенно особым, я бы сказал, супероптимальным путем, – игра-то уже есть.

Ощущение себя действующим в чужом облике (роли) и вымышленных, а не реальных жизненных обстоятельствах первоначально возникает только и исключительно в игре. Но дальше: слушаю про Ивана-царевича – неосознанно играю в Ивана-царевича. Что, кстати сказать, проще, чем на игровой площадке: там сотоварищи могут и не уступить главную роль. С точки зрения функциональной теории для человека этого возраста искусства в полном смысле слова еще не существует. Налицо то, что мы называем предискусством. В его временных координатах произведения, имеющие непосредственно жизнеподобную или близкую к ней форму, в начале так (буквально) и принимаются. Одинаково, что реальная лошадь, что ее изображение на картинке, на экране телевизора и т.д. И рисование – все еще игра.

Необходимая степень условности, как один из обязательных признаков художественности, трансформируется из игрового «понарошку» и довольно долго крепнет только при восприятии литературных произведений. Ибо тут вне условности нет и не может быть истинного, пусть даже полуйгрового восприятия. Возможно лишь элементарное созерцание, перцепция, аппелирующая вначале единственно к пав-

ловскому рефлексу «Что такое?». Тигренок на картинке – это именно тигренок, подлежащий сравнению с киской и, в общем, мало чем от нее отличающийся. Совсем другое дело – слово «тигренок» в известном четверостишии С. Я. Маршака: «Эй, не подходите близко!» Страшно! Лишь в конце данной стадии, в результате множества повторений, неосознанная игра в героя сказки (рассказа и т.п.) превратится в столь же неосознанное, но еще более действенное перенесение со всеми вытекающими из того последствиями.

Однако реальная эффективность этих последствий уже сегодня не только не добывает силу, но еще и теряет в качестве. Очень рано, наряду с чтением (слушанием), в жизнь ребенка входит телевизор. Я уж не говорю о неограниченной эксплуатации его, что, впрочем, тоже бывает. Есть специальные передачи для детей, детские фильмы, есть совершенно, кстати сказать, прелестная телесказка «Спокойной ночи, малыши!». Очевидно, что эта прелесть, будучи введенной в обиход ребенка раньше, чем литературный декодер окончательно сформировался и окреп, будет в значительной мере подавлять его развитие, а вместе с тем, естественно, и самую потребность в чтении. Остатки этой потребности подвергнутся дальнейшему истреблению в школе. Ходить в кино или смотреть телевизор ребятам никто не заставляет. Они ходят и смотрят сами, как правило, с большим желанием. Школа читать заставляет, но это еще полбеды. Ученики не ставятся в ситуацию читателя, получающего от чтения удовольствие, то есть удовлетворение своих особенно существенных в этом возрасте внутренних потребностей. Только это могло бы втянуть ребенка в добровольный, щедро эмоционально вознаграждаемый и поэтому все более и более желанный читательский статус. Нет, их ставят в положение критика, анализирующего произведения, скажем, Пушкина или Толстого, даже не с искусствоведческих, не с эстетических, а с социально-философских позиций. Ребенок, чье сознание только еще формируется, поставлен таким образом над писателем в качестве судьи, что по меньшей мере бессмысленно, скорее, даже уродливо. Ребенок вынужден внутренне действовать вне непосредственно эмоционального восприятия. Этого он еще не может, это ему не нужно, вызывает негативную реакцию и тем самым убивает любовь к чтению.

И, опять-таки, отсюда ни в коем случае не следует, что кино, телевидение, театр не обладают потенциальной пользой участия в формировании человеческих качеств члена социалистического общества. Наоборот, в связи с огромной впечатляющей силой выразительных средств их роль может и должна быть чрезвычайно плодотворной. Но думается, что только при условии правильного сочетания с литературой. Очевидно, что именно с нее должно начинаться вхождение в ту условную художественную реальность, которая совокупно создается всеми видами искусства и образует как бы параллельную бытию жизнь человека. Что наряду с другими воспитательными акциями, практическим опытом, а во многом, очень важным, – и впереди него, делает нас такими, каковы мы есть.

Описать симптоматику болезни много проще, чем назначить достаточно надежную программу лечения. В данном случае задача настолько сложна, что решение требует совместных усилий ученых – психологов, педагогов, психофизиологов и искусствоведов.