Магия художественного слова как повод для размышлений
И.Е. Рейф
Франкфурт-на-Майне, Германия, e-mail: igor.reyf@gmail.com

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

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

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

Reflections on the Magic of Artistic Discourse
Igor E. Reyf
Frankfurt am Main, Germany, e-mail: igor.reyf@gmail.com

The discovery of the functional asymmetry of the brain’s hemispheres is one of the greatest achievements in the field of psychology in late 20th century. In this context, artistic perception is considered in "Reflections on the Magic of Artistic Discourse". This essay accords particular attention to the inter-relationship and antinomy of logical (left hemisphere) and figurative (right hemisphere) thinking. Thus, while the former posits a simplified, schematic model of reality, the latter perceives reality in all its complex polysemy and contradictoriness. It must be noted that these contradictions coexist without canceling each other out. This is the foundation of almost all literary fiction with its ambivalence, metaphorical language, implicitness, levels of connotation and play of meaning. It is well known that a thought uttered directly destroys the esthetic effect of a work of art whereas «a complicated artistic structure, created from the material of language, allows us to transmit a volume of information too great to be transmitted by an elemen
Давно уже подмечено, что эстетические эмоции, даже самые интенсивные, переживаются нами как-то по-особому, безо всяких внешних проявлений. Искусство, пишет Л.С. Выготский, «... как будто пребывает в нас чрезвычайно сильные чувства, но чувства эти вместе с тем ни в чем не выражаются. <...>» Таким образом, именно задержка наружного проявления является отличительным признаком художественной эмotions при сохранении ее необычайной силы» [2, с. 267—268]. Вместе с тем нельзя не обратить внимание на другой характерный момент художественного восприятия, который можно определить как нейтрализацию читательской или зрительской воли. Вспомним в этой связи, как трудно бывает нам оторваться от какой-нибудь увлекательной книги или с какой-то неожиданной встаем мы от телевизора после изволивавшего нас фильма, тогда как хотелось бы, чтоб он длился и длился. А чтобы переключиться на другой род деятельности, нам нужно приложить некоторое усилие. Причем справедливость этих слов простирается не только на создания настоящих мастеров, но и на весьма заурядные произведения, добросовестно выбираемые нами из любого затруднительного положения. И даже если на минуту промелькнет мысль: «А как же, интересно, выберется герой из этой тупиковой ситуации, или как автор распутает эту узловатуяя интригу?» — но о том, чтобы додумать ее самостоятельно, не может быть и речи. И мы продолжаем глотать кусок за куском, лишь успевая отмечать про себя: «А ведь только так и мог, пожалуй, распутаться этот сюжетный узел, и никак по-иному не могла закончиться дуэль Базарова и Павла Кирсанова, не повредив художественной конструкции тургеневского романа».

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

Если такова специфика воздействия художественного произведения на читателя или слушателя, то не логично ли предположить, что и процесс его сочинения развёртывается на основе тех же и, или, на крайней мере, родственных им законов. Косвенное подтверждение этому мы находим, в частности, у Л.Н. Толстого в его знаменитом письме Н.Н. Страхову, поделившись с автором «Анны Карениной» своей версией понимания этого романа — вопрос, за

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

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

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

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

tary, strictly linguistic structure» (Yu. Lotman). However, this kind of information is special and cannot be broken down into categories or reduced to a binary logical or black-and-white outline. It would, therefore, not be an exaggeration to say that all the devices used in a work of art undermine left hemisphere thought, loosening intellectual control over the text’s metaphoric constituents. By using a series of examples to demonstrate the manner in which an artistic text functions and takes possession of the reader’s attention, feelings and will, the author draws a parallel between artistic and hypnotic impact.
«Почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выращенная словами особо, теряет свой смысл, страхом понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (а думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описываю образы, действия, положения» [9, с. 784].

Но если автор, по Толстому, не может выразить свою художественную мысль впрамую, а только опосредованно, то, значит, путь от непроявленного понятия — все он им написанное, как долго и тщательно обдумывал он каждую строчку, но едва ли одна из этих бесчисленных и настойчивых попыток касается стилев, внешности: все они имеют в виду только существование, только содержание. Забота о слоге для Толстого не существует, она в его глазах — кощунство, забота о слове — грех против Слова; о технике он не думает и себя как писателя не осуждает, не замечает» [1, с. 550].

Позволим себе, однако, не согласиться со знаменитым критиком. Да, некоторая тяжеловесность стиля, длинные периоды, повторы — все это у Толстого есть, но все же никак нельзя признать, что заботы о слоге для него не существует. И чтобы убедиться в этом, достаточно раскрыть хотя бы 「Войну и мир」 практически по любой его странице, в особенности там, где действительно действуют любимые авторские герои. 「Князья Манрья» не могла понять сложности сурового брата и готовилась возражать ему, как послышались из комнаты перекрестный стук, внезапно; все они имеют в виду только существование, только содержание. Забота о слоге для Толстого не существует, она в его глазах — кощунство, забота о слове — грех против Слова; о технике он не думает и себя как писателя не осуждает, не замечает» [1, с. 550].

Подобный тип мышления нейропсихологии связан с функцией левого полушария головного мозга, ответственного за «формирование высокоуровневого контекста, который обеспечивает последовательный логический анализ» [8]. Превосходство этой стратегии мышления проявляется тогда, когда информация сложна, внутренне противоречива и не может быть исчерпывающе представлена в рамках контекста однозначного» [8].

Создание и произведение искусства — вот типичные примеры такой контекстуальной многозначности, не сводимой к ее вербально-логическому истолкованию. И потому-то так часто разбиваются наши попытки переосмыслить многие сновидения обычными словами: материя сна ускользает от нас, а его истолкование. И потому-то так часто разбиваются наши попытки переосмыслить многие сновидения обычными словами: материя сна ускользает от нас, а его истолкование...
не в лоб, а вплетает в нее одну за другой подробности этой заурядной коллизии, когда писатель подает ее вниманию на то, как бесконечно усложняется смысл — я мог полностью иначе. Однако хотелось бы обратить внимание на то, что бесконечно усложняется смысл этой заурядной коллизии, когда писатель подает ее в не в лоб, а вплетает в нее одну за другой подробности из жизни Облонских (да их проснувшегося на своем сафьянном диване Степана Аркадьевича), да еще предваряет все это знаменитой сентенцией: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему».

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

Однако автор вовсе не спешит подвести нас к сцене с ее обнаружением — той первой минуте, когда Стива застал свою потерянную жену в ее спальне «с выражением ужаса, отчаяния и гнева», а делает это как бы издали, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жены) и, не лека, рассказывая о том, как Облонский проснулся утром у себя в кабинете (а не в спальне жени
Рейф И.Е. Магия художественного слова как повод для размышлений
Reyf I.Е. Reflections on the Magic of Artistic Discourse

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

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

* * *

Риторический вопрос: к чему прежде всего стремится литератор за письменным столом? «Извощичь единого слова ради тысячи тон словесной руды». Да, многие полагают, что дело обстоит именно так и что первая задача писателя — найти самые точные, самые
выразительные слова. Блестящие, даже гениальные,
я бы сказал, словесные находки («подпально-красный осенний лист») можно встретить, например, у
Однако слова существуют ведь не сами по себе.
Вступая между собою в сложную перекличку, они
включены в систему сцеплений более высокого не-
архического уровня. Но чтобы эта система «зарабо-
тала», все эти эпитеты, метафоры и сравнения, найденные подчас в ходе мучительных поисков, должны раствориться и умереть в окончательном тексте, по-
добно тому, как расщепляются и умирают в живом
организме попавшие в него с пищей белковые мо-
лекулы, давая жизнь новым клеточным структурам.
И когда из него убрано все лишнее, когда надежно
сомкнуты загруженные смыслом события и положе-
ния (чего почти не бывает в жизни) и сведены на нет
всякого рода «соединительные швы» и неорганичные
связки, вот тогда и оживает по-настоящему авторское
творение, и к нам приходит та удивительная легкость
чтения, когда мы перестаем замечать отдельные сло-
ва и фразы, удивляясь за ними «чистые смыслы», если
воспринимается выражением В. Гоготского. То есть
начинаем воспринимать данный текст не как сумму
составляющих его элементов, а как не сводимый к
ней единый художественно-смысловой сплав.

Подобное представление о литературном про-
изведении как о целостной смысловой структуре
позволяет, между прочим, объяснить и некоторые
"странности" нашего эстетического восприятия. Так,
например, нас едва ли устроит какое-нибудь сухое
сообщение, содержащее логические нестыковки или
малопонятные, темные места. А вот в художествен-
ном тексте подобные вещи нас ничуть не смущают и
dаже стимулируют работу нашего воображения.

Стихотворение М. Исаковского «Враги сожгли родную хату».
Сам автор, и не без оснований, считал его лучшим своим произведением. И действительно,
необычайно скупое в своих выразительных сред-
ствах, исполненное какой-то целомудренной скорби,
оно по праву входит в золотой фонд отечественной
поэзии. А положенное на музыку М. Блантером, сде-
лало (увы, после 15-летнего запрета) всенародно
любимой песней, слушать которую трудно без слез.
Даже стимулируют работу нашего воображения.

Враги сожгли родную хату,
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
На перекресток двух дорог,
Враги сожгли родную хату.
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
На перекресток двух дорог,
Враги сожгли родную хату.
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
На перекресток двух дорог,
Враги сожгли родную хату.
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
На перекресток двух дорог,
Враги сожгли родную хату.
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
На перекресток двух дорог,
Враги сожгли родную хату.
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
На перекресток двух дорог,
Враги сожгли родную хату.
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
На перекресток двух дорог,
Враги сожгли родную хату.
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
На перекресток двух дорог,
Враги сожгли родную хату.
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
На перекресток двух дорог,
Враги сожгли родную хату.
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
На перекресток двух дорог,
Враги сожгли родную хату.
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
На перекресток двух дорог,
Враги сожгли родную хату.
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
На перекресток двух дорог,
Враги сожгли родную хату.
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
На перекресток двух дорог,
Враги сожгли родную хату.
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
На перекресток двух дорог,
Враги сожгли родную хату.
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
На перекресток двух дорог,
Враги сожгли родную хату.
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
На перекресток двух дорог,
видели, чтобы добрых людей, да еще безвинно загу- бленных, хоронили не на кладбище, а посреди поля? Промашка писателя? Но почему-то незаметная, пока мы воспринимали эти стихи вместе с музыкой и не взяли в руки печатного текста. Или еще:

Хмелел солдат, слеза катилась,
Слеза несбывшихся надежд.

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

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

Есть такое понятие — романное пространство. Но попробуем применить его к учебнику матема- тики или поваренной книге, и вы поймете всю неле- положительную функцию), — какой он и как нам к нему относиться? Доброе и злое начало сцеплены здесь так, что их не разыграть даже с помощью спек- трального анализа. И именно эта его амбивалент- ность, его постоянное существование на грани двух начал, заложенное уже в самом эпифрафе к роману, сообщает ему то незыблемое обрамление, без которого он никогда не завоевал бы сердца читателей. И по- нять эту специфику искусства невозможно в отрыве от человеческой психики.

Выше мы уже говорили о противоположности образного и логического мышления, суть которого, почти по Гамлету, — «слова, слова, слова». Да, слова составляют фундаментальную основу последнего, но они же одновременно его и обедняют, стремясь втиснуть окружающий мир в прокрустово ложе его вербального истолкования («мьысль изреченная есть ложь» — сказано по этому поводу). То, что на самом деле он неизмеримо богаче, едва ли требует доказа- тельств. Но логическое мышление не хочет с этим считаться, навязывая нам спрятанное о нем пред- ставление.

С одной стороны, это тант в себе немалые пре- имущества, поскольку позволяет нам однозначно понимать окружающее, так сказать, с первого предъя- вления. Без этого мы едва ли бы сориентировались в большинстве жизненных ситуаций, где особого про- никновения в их суть и не требуется. Так, переходя улицу, смышено было бы вскользь раз решать, с какой стороны обойти травмый или троллейбус, когда есть раз навсегда установленные шаблоны. И деньги лучше принять при первой же возможности, без этого мы, в конце концов, и все вокруг начинаем вос- принимать в том же уплощенном контексте.

Вот этому «линейному» прагматизму, по сути, и противостоит искусство. И чтобы выйти из-под тира- нии этого автоматизма, художник должен так «еди- нуть» жизненный материал, чтобы предметы утрати- ли свой стертый, прыгучий смысл (В. Шкловский называл это остранением), а слова заменили новыми, неожиданными гранями, вступив между собой во взаимодействие и сформировав, в конечном сче- те, то самое художественное пространство, о котором шла речь выше.

Правда, достигается это за счет однозначной чет- кости высказывания, но тут или-или. Или полная смысловая определенность, как в инструкции по технике безопасности, или многозначность, недоска- занность, зыбкое «семантическое пятно», по выра- жению Лотмана. Конечно, в технике безопасности с полдобной неопределенностью делать нечего. Но зато в неподвижной аналитической рамке художе- ственной стихи читатель или зритель обретает как бы второе дыхание, обогащаясь мыслью и освежаясь душой. Хотя зачастую и вступает в тугую с необхо- димостью передать все им перечувствованное языком «бытовой прозы».

А теперь вернемся к вопросу, которым мы задались в самом начале этой статьи: действительно ли магия искусства в чем-то сродни гипнотической зависимо- сти? И что в этом случае идет от «индуктора», а что- то новому. Сущность неожиданности, зыбкого «семантического пятна», по выражению Лотмана. Конечно, в технике безопасности с подобной неопределенностью делать нечего. Но зато в неподвижной аналитической рамке художе- ственной стихи читатель или зритель обретает как бы второе дыхание, обогащаясь мыслью и освежаясь душой. Хотя зачастую и вступает в тугую с необхо- димостью передать все им перечувствованное языком «бытовой прозы».
позволяет рассматривать искусство в одном ряду со сновидениями и с гипнотическим трансом с характерной для них отключённостью волевых механизмов и некоторыми другими присущими им чертами. Вероятно, к этому же клонятся и высказывания ряда известных писателей, посвящённые секретам их творческого закулисья и составившие книгу «Как мы пишем» (1930 г., переиздание — 1989 г.). В основу этой небольшой книги легли ответы на вопросы анкеты, разосланной М. Горькому, А.Н. Толстому, Ю. Тынянову и другим известным художникам слова, касающиеся их писательской хуки. Но даже среди этого созвездия следует выделить свидетельство Евгения Замятина, инициатора этого уникального проекта. Ведь интерес к психологии писательского творчества возник у него задолго до выхода книги, еще в начале 1920-х гг., когда в Студии Дома искусств в Петрограде им был прочитан цикл лекций «Техника художественной прозы». И поэтому этот взгляд «изнутри» представляет для нас особую ценность.

Вот как начинает он свой «самоотчет»: «В спальных вагонах в каждом купе есть такая маленькая ручная книжка, обделанная костью: если повернуть ее «правильных» идейных позиций, а вот с этим природа их никак не могли, это было для них всего важнее. Надо ли говорить, какой вред несла литературе подобная антихудожественная установка с ее попытками втиснуть писательскую фантазию в прокрустово ложе плоского рационализма. (Не зря же критиков-педантов, нашедших Чехову после провала его новаторской “Чайки” на отступление от сценических норм и правил, на разного рода небрежности и недоговоренности, В. Набоков назвал “рабами при-чинно-следственных связей” [6, с. 364].)

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

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

Правда, все сказанное относится не столько к восприятию художественного произведения, сколько к его “зазеркалью”: ведь творческий продукт, будучи “вдвинут” между писателем и читателем, с неизбежностью предполагает и другую, закулисную, его сторону. Но какая-то аналогия между процессом художественного творчества и восприятием его результата очевидна — там и тут мы имеем дело с особым видом образного мышления, антинормативным логическим, с приблизительным образом мышления, антиномичным логическому, с присущей ему недогово- ренностью, В. Набоков назвал “рабами при-чинно-следственных связей” [6, с. 364].

К сожалению, нам еще очень мало известно о природе этого феномена, хотя, благодаря современным представлениям о функциональной асимметрии коры больших полушарий, мы знаем о нем намного больше, чем два-три десятилетия назад. В особенности это касается роли правого полушария в художественном мышлении человека с его быстродействием, способностью к одновременной обработке информации сразу по многим параметрам (левое полушарие выполняет это поэтапно и последовательно, а потому замедленно), к воображению виртуальных объектов, отсутствующих в реальности, и т. д. [4]. Так что представление здесь взгляд на проблему связь между межполушарной асимметрией и антиномией двух типов мышления, думается, вполне закономерно.
Когда-то, полемизируя с эстетической концепцией Л.Н. Толстого, полагавшего, что, наряду с «правильным» искусством, существуют «неправильные» его виды, которые, не давая выхода обуреваемым нас чувствам (как в случае с Крейцеровой сонатой из одноименной толстовской повести), лишь смущают душу, действуя на нее «раздражающим образом», Л. Выготский писал: «...Музыка побуждает нас к чему-то, действует на нас раздражающим образом, но самым неопределенным, то есть таким, который непосредственно не связан ни с какой конкретной реакцией, движением и поступком, <...> проясняя, очищая психику, раскрывая и вызывая к жизни огромные и до того подавленные и стесненные силы»[2, с. 320].

Лучше, пожалуй, не скажешь. Но самый этот психологический механизм, «который непосредственно не связан ни с какой конкретной реакцией, движением и поступком», по-прежнему окутан для нас тайной, бросая вызов задумывающемуся над ней человеку и действуя на него «раздражающим образом».

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

References
1. Ajhenvald Yu.I. Siluety russkih pisateley: Lev Tolstoy. Kniga I. [Silhouettes of Russian writers: Leo Tolstoy. Vol. 1]. Moscow; Berlin: Direct-Media, 1917. Available at: http://dugward.ru/library/tolstoy/ahenv_lev.html (Accessed 19.12.2020). (In Russ.).
2. Vygotsky L.S. Psiholgiya iskusstva [The Psychology of Art]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1968. 576 p. (In Russ.).
3. Kak myi pishem / Andrey Belyiy, M. Gorkiy, Evg. Zamyatin i dr. [As we write]. Moscow: Kniga, 1989. 208 p. (In Russ.).
4. Lipskiy V.N. Arhetip — funkciionaľ'naia asimmetrija — tvorchestvo [Archetype — Brain hemispheres Asymmetry — Creativity]. Jaroslavskij pedagogicheskij cestnik = Pedagogical Bulletin of Jaroslavl, 2016, no. 1. pp. 233—237. (In Russ.).
5. Lotman Yu.M. Lekcii po strukturalnoy poetike [Lectures on structural poetics]. In JU.M. Lotman i tartusko- Moskovskaja semioticheskaja skhola [YU.M. Lotman and Tartu-Moscow semiotic School]. Moscow: Gnosis Publ, 1994. 560 p. (In Russ.).
6. Nabokov V.D. Lekcii po russkoj literaturе [Lectures on Russian Literature]. Moscow: Nezavisimaya Gazeta Publ., 1968. 440 p. (In Russ.).
7. Panteleyev L. — Chukovsky L. Perepisка (1929—1987) [Correspondence (1929—1987)]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. 656 p. (In Russ.).
8. Rotenberг V.S. Mezhpolusharnaja asimmetrija, evo funktsiya i ontogenes [Elektronnyi resurs] [Brain hemispheres Asymmetry, its function and ontogenesis]. Rukovodstvo po funkciionaľ'noy mezhpolusharnoj asimetrii [Guide to functional hemispheric asymmetry] Moscow: Nauchniyi mir Publ, 2009. Available at: www.cerebral-asymmetry.ru/6.Rotenberg.pdf (Accessed: 19.12.2020). (In Russ.).
9. Tolstoy L.N. Sobranie sochinenij; v 22 vol. Vol. 18 [Collected Works: in 22 vol. Vol. 18]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura Publ., 1984. (In Russ.).