

## Любовь Гуревич. ПОДВИЖНАЯ МИШЕНЬ // Новый мир. 1992. №8

От всего этого осталась только груды пыльной бумаги. Над чем-то я там бьюсь. Ясно, по крайней мере, что пытаюсь установить, из чего состоит такая зыбкая вещь, как восприятие текста и выработать систему, с помощью которой его можно описать. Карабкаюсь и соскальзываю. Пытаюсь сейчас извлечь из этого хоть что-нибудь внятное и опять – карабкаюсь и соскальзываю.

### УЧИТЕЛЬ

Я решила заняться научной работой сразу же, как только после школы поступила в вуз, на первом семестре первого курса. Но какую из наук? Что предпочесть – в Институте культуры?

Сомнения пропали как только у нас начались лекции по психологии чтения. Сам этот странный предмет не имел для меня ничего заранее привлекательного. Привлек лектор: крупный вальяжный человек с породистым лицом, остроумный и обаятельный.

Что-то было в его лекциях, отчего они тогда так нравились. Сейчас, перечитав записи, я не нашла в них ничего интересного. Но было же что-то. Или всего лишь – легкость, живость, отсутствие казенного тона?

Сменив в жизни несколько ролей, Владимир Львович стал читать лекции по психологии. Среди оставленных им занятий числилась и учеба в Театральном институте. Это и оставалось для него самым сокровенным. Будучи актером по природе, мог он сыграть и преподавателя. Тем более что аудитория напоминала и заменила ему сцену.

Играя столь важную для аудитории персону, он придавал себе величавый вид, но быть официальным всерьез он не мог – в этом отсутствии официального и заключалось, должно быть, его обаяние. И в самой его небрежности, в том, как кокетничал своими недостатками, и как лекцию на ходу придумывал. Сам процесс воодушевлял и забавлял его, он развлекался и развлекал. Минимум научных терминов, пластичность – он много изображал, пользуясь тем, что психология – это про людей, выходил спектакль, студенты были довольны. «Им нужна живая струя», – говорил он, полагая таковой себя.

Чтобы его слушать, не нужно было ничего знать – ни до лекции, ни после. Было известно, что на экзамене он всем ставит пятерки. И чем менее образованной была аудитория, тем лучше он себя чувствовал, сильнее воодушевлялся.

Наукой, разумеется, и не пахло. Он говорил о ней с иронией, а потом появился в нем даже некий именно против науки направленный пафос, хотя пафос был ему несвойственен. Он уверял, что наука ни на что не может сгодиться: соблазну интеллектуальной игры подвержен не был, не мог концентрировать на ней внимания.

Его-то я и выбрала себе в научные руководители. Я приехала из маленького городка, ни одного научного работника в глаза не видела, и меня пленил лектор.

## ТЕМА

Я решилась, и нужно было к нему придти. То есть нужно было его поймать. Он был величав и вместе с тем точно мотылек. Спустя два месяца изловила – налету, в холле. Спросила: что мне делать? Что читать?

«Читать ничего не нужно, книги ничего не дают. Думайте», – ответил Учитель.

И я попыталась думать... Как в жмурках – гоняться неизвестно за кем с завязанными глазами.

Думать о психологии чтения... Попробуйте. Полагаю – не получится, если вы до того не занимались психологией или чем-то близким. Главное, не захочется. Есть в этом что-то неприятное с точки зрения обыденной жизни, в которой есть книга и читающий, как при соитии – третьего не нужно.

Это третье – так сказать плод, которого мы обычно тут же принимаем за отца. Я хочу сказать: свое восприятие текста принимаем за сам текст.

Почему-то так: книга – вещь в общем-то для многих вещь важная и любимая. И существует только в восприятии. И это восприятие никого не интересуется.

Нужны особые обстоятельства, нужен конфликт, чтобы в нашем сознании произошло расщепление произведения искусства и его восприятия, чтобы обнажилось значение восприятия, чтоб оно обеспокоило.

Как это происходило на выставках «авангарда», когда зритель оказывался перед фактом своего «непонимания». И тогда он спрашивал себя: что есть то, чего я не понимаю? Почему не понимаю? Должен ли понимать?

Он, в сущности, не знает, что с этим делать. Но думает, что ему не понятен смысл. Он не знает, что должен – не понимать, а – видеть.

И случалось, что зритель пытался вступить в разговор с художником – благо на этих выставках художник иногда присутствовал. Он просил разъяснений. Но прозреть от слов художника он не мог – как «прозревал» после объяснений экскурсоводом картины на историческую тему. Что может сказать ему художник, выражающий то, что выражает – пластикой, он не должен уметь выразить это словами, если это даже это доступно выражению, иначе, то был бы поэт. И художник, человек видящий, уже не может представить себе состояния, в котором находится невидящий зритель. Кроме того, оно ему не интересно. Художник ведь занимается живописью, а не психологией ее восприятия. Тут я подхожу к моменту, когда вроде бы уместен психолог. Уместен человек, который понимает, что происходит. Но, случись он тут, его вряд ли будут слушать. И поделом, ибо он начнет изъясняться языком, который непонятен, чужд и зрителю и художнику. Три линии не сойдутся в обозримом пространстве.

...Занимаясь наукой, уходишь за истиной далеко-далеко. И на пути обретаешь – другой язык. Его-то точно обретаешь. И им думаешь. Но говорить на нем в миру – нельзя. В миру на нем говорящий – безумцу подобен.

Но я в своих занятиях психологией восприятия книги далеко не ушла. Были они, так сказать, кустарными.

Собственно, науки такой не было. Нашлись только разрозненные и разномастные тексты на тему – есть ли тема, на которую не писали? Поскольку я по природе «человек читающий», то, несмотря на почтение к Учителю, послушаться его не могла, и с литературой все же знакомилась. Научной она не была, иногда – наукообразной: авторефераты и сопровождающие их статьи, но больше – эссе, обходящиеся без систематичности и строгости мысли. Еще чаще – что-то неопределенное про чтение. Термины везде имели неясное наполнение

Любое понятие вставало неразрешимым вопросом. Что принимать за содержание – в книге есть только буквы, но пишется не для них и не ради буквального, но ради чего-то, что каждому читателю приходится реконструировать заново. Что принимать за восприятие – если объект невещественен? Что такое понимание... Все тут было шатко, очередной термин, за который я пыталась ухватиться, чтобы «начать думать», оказывался соломинкой или стулом, на который я пробовала усесться, но, словно у Кафки, он каждой ножкой упирался в точно такие же, имеющие ту же опору стулья, и конца этому не было.

Владимир Львович – если б я и сумела изъяснить хотя бы свои трудности – тут помочь не мог. У него, видимо, таких проблем не было, он обходился одним термином: воображение.

Воображение было его коньком, лейтмотивом всего курса психологии.

Отношение к искусству у него было актерски-шаляпински-оперное. Главное в искусстве – создание наглядного образа. В основе художественного таланта – творческое воображение. В основе чтения – воссоздающее воображение. Оно тоже творческие: дополняет созданный автором образ.

Образы, «оживающие до галлюцинаций», и еще «подключение собственной жизни» были рефреном его психологии чтения. Через образ происходит воздействие книги. Оно заключается в расширении сознания, в развитии способности жить чужой жизнью.

Влиял театр: он говорил о книге, как о пьесе, которую нужно поставить.

Я не могла так думать потому что «образ» для меня был только словом из учебника. У меня был другой опыт. Первым пленившим меня искусством была поэзия. Конечно, я признавала, что Флобер в согласии с теориями В.Л. высидел, создал и воссоздал Эмму Бовари. Но я никогда не могла интегрировать в одно целое все то, что наговаривал о своих героях Пушкин и представить их «живыми людьми». И в этом не возникало нужды. Стихи приносили наслаждение, значит, все, что нужно, совершалось, значит, я их «понимала».

В стихах много, я бы сказала, «абстрактных эмоций», много такого, что должно оставаться отвлеченным. Воображение, по-моему, способно только разрушить стихи. По крайней мере, ту поэзию, которую я больше всего тогда любила. «Видишь, и мне наступила на горло, душит красавица ночь». Слова тут должны оставаться словами, чтоб свершилось их действие. Слова, соседство их значений, их созвучие – «созвучье слов живых». Психические вибрации, заключенные в пространстве стиха, воображению не доступны, как не доступны пониманию происходящие в нас биохимические процессы, зрению – физический микромир. Смысл, заключенный в элементах формы – в звукописи, в ритме, в интонации – внятен не разуму, но подсознанию. Он сталкивается со смыслом высказывания, смешивается с подсознательными ассоциациями читающего. И стихи вызовут чувства, которые в них не названы и не описаны, но составляют как бы свойства его субстанции, как вкус и аромат – свойство плода, ничем не обозначенное в его строении.

Да, стихи скорее плод, которым лакомишься, чем муляж, который можно только видеть. Или пьянящий напиток с единственным букетом. Что же понимать под восприятием, если мы не только смотрим, но и пьем, и что понимать под содержанием – количество, цвет и запах жидкости, ее химический состав, преобразование мира под действием опьянения, культуру виноделия...

## **ЭКСПЕРИМЕНТЫ И ФАКТЫ**

Кроме ознакомления с литературой по теме, «научность» моих занятий исчерпывалась тем, что был у меня на руках кое-какой эмпирический материал, отчеты, написанные студентками, прослушавшими на занятиях два рассказа.

Цели у меня были неопределенными. Прыгнуть в воду, не умея плавать – посмотреть, как там. Посмотреть, как, насколько различается восприятие одного и того же текста разными людьми.

Различаются, конечно. При чтении отзывов меня шатало от неустойчивости содержания рассказа. Мое собственное представление о нем полностью разваливалось. Как будто то, что представлялось чем-то плотным, обнаружилось в себе множество щелей, сквозь которые могло протиснуться во внутрь все, что угодно. Читательское вмешательство отнюдь не исчерпывалось «дополнением». Проникало настроение и страсть, и иной смысл, вводилась иная логика, по иному соединяющая части рассказа. У текста появлялся соавтор, с иным взглядом на жизнь.

И вдобавок отчет – тоже текст, который воспринимает – трактует читатель, то есть я.

Более всего меня захватило то, как раскрывался каждый. По отзывам на рассказ я могла описать характеры. Я видела в отчетах не что-то относящееся к специфике восприятия художественного текста, но упрямство, подозрительность или доброту. Я видела прежде всего отношение к воспроизведенному. В рассказе Аллы Драпкиной плохо одетая, долговязая девушка в дождь стоит под окнами бывшего одноклассника – вот ситуация, к которой у всех 19-тилетних читательниц отношение БЫЛО. И они его высказывали, обычно игнорируя все другие события.

Рассказ трогал, если девушка узнавала себя или свои чувства. Если нет, то критиковали – героиню или способности автора. Но не обязательно, не математический закон: кто-то узнал себя, отождествил с собой, и это было ей неприятно.

На математический закон походило другое. Я открыла тогда человеческое свойство, которое назвала «потребностью в да-нет». Человеку (по крайней мере советскому) необходимо поставить знак плюс или минус. Сказать: «хорошо» или «плохо». Иначе, он, вероятно, чувствует себя неустойчиво. Он по-

старается произвести эту операцию и в тех случаях, когда у него нет определенного впечатления. И это – как фильтр. Потом многое в его суждениях определится произведенной оценкой.

... Женщина, о которой читателю ничего не известно, в чужой ей стране из окна отеля смотрит в сад. Там, под дождем, она видит кошку и ей хочется взять ее на руки... Что тут хорошего или плохого? Тут поэзия. Взгляд наблюдающего за ней с некоторого расстояния автора, делает сцену поэтичной. И все же основное содержание отзывов на рассказ Хемингуэя «Кошка под дождем» составляла оценка. В отличие от рассказа Драпкиной, эмоционально девушки подключались мало. Писали без пафоса и волнения. С героиней они себя отождествить не могли, по Европе им не приходилось скитаться... Хемингуэя не критиковали. Механизм «да-нет» был обращен на героиню: одни считали, что рассказ о том, какая она хорошая и несчастная: к ней невнимателен муж и чего-то не дает жизнь, другие, – что все у нее есть, а она, негодная, с жиру бесится.

Я не видела ни тому, ни другому оснований в тексте. И если в рассказе Драпкиной отношение к героям как к живым и соответствующее их обсуждение не противоречило намерениям автора, то в случае с Хемингуэем это мне казалось неуместным. Он не требовал сочувствия и тем более суда. Он не индивидуализировал героев – у них и имен-то не было. Он их описывал как современные ему художники писали человеческие лица – так же как яблоко или блузку – как часть мира. Зритель же, глядя на картину, вместо того, чтобы воспринимать пластическую идею, силиться понять, хороший или плохой изображен человек.

Рассказ Хемингуэя, созданный для множества тонких ощущений, не использовался по назначению. Читательская энергия ушла по другому руслу. А поскольку оснований для того, чтобы видеть в героях «хороших» или «плохих» слишком мало, то происходило активное «домысливание». Оно разрушало поэтичность текста. Для поэтичности нужно, чтобы сохранялся флер или абстрактность, нужно ровно столько недосказанности и пустоты, сколько задумал автор.

Хотя, конечно, с позиций исследователя я не вправе что-то утверждать о намерениях Хемингуэя. И о содержании рассказа тоже.

Содержание литературного произведения, вроде бы, известно каждому, кто его прочтет и кому оно не покажется непонятным. Оно как будто известно литературоведам, критикам и публицистам. Однако психологу (хоть и без соответствующей подготовки, я находилась в положении психолога), имеющему на руках три десятка отчетов, сквозь которые пропускает столько же версий рассказа, оно известно быть не может. Психолог не вправе утверждать, что знает, что тут написано.

Содержание не существует вне восприятия конкретным человеком. И это отсутствие объективного содержания затрудняло анализ отчетов и просто размышление о них. Неизвестно, с чем все это сверять. Пытаясь найти все же точку отчета, транспарант, который можно накладывать на все разночтения, я вдруг сообразила, что можно узнать если не объективное содержание, то авторское представление о том, что в рассказе написано. Ибо автор первого рассказа жив, молод и живет в Ленинграде.

Я нашла Аллу Драпкину и от нее узнала, что герой любит стоящую под его окном девушку. Мне лично это не приходило в голову, и только одна из читательниц, судя по отзыву, славная и симпатичная, высказала такое понимание событий. Одна из трех десятков. Большинство прямо утверждало противоположное – так можно ли любовь героя отнести к объективному содержанию рассказа?

Все же в разговоре с автором я на существование объективного наткнулась. Убедилась в его существовании. Но произошло это случайно и выглядело как курьез, нет – как чертовщина! В рассказе не было портрета героини. И испытуемым, в соответствии с теорией воссоздающего воображения, было предложено описать, какой они ее видят. Несколько описаний совпали, и, читая их, автор воскликнула: «Ну, почему все описывают меня!» Я посмотрела, так и было: широкие скулы, крупный рот, серые глаза.

Рассказ действовал. Но не так, как того хотел автор.



## МОЯ ПРОБЛЕМА

По мере этих занятий, постоянно возвращаясь к мыслям о чтении, я наталкивалась на свою проблему. Меня озадачивала сила воздействия книги, причем воздействия не только на сознание, но как будто на весь организм, и, более того, на самую реальность, что оборачивалось глобальной неустойчивостью ее свойств.

В тринадцатилетнем возрасте я ужаснулась тому, что не существую в качестве чего-то определенного, не знаю своего отношения к жизни, ибо оно зависит от того, в какой книге я нахожусь. И я не знаю, открывает ли книга что-то во мне или заставляет путать себя с кем-то другим. Чтение было не только гимнастикой ума, средством развития, но, казалось, источником самой жизненной силы, а еще – пороком, гипнозом, психотропным средством. Порок, ибо я не могу без него, гипноз, ибо отключает от реальности, психотропное средство, ибо на несколько дней определяет самочувствие и качество мира. Книга мир зачаровывает или выворачивает, и даже прошлое принимает иной вид; реальность оказывается как будто бессильной, потому что в книге все названо словами и ритмически упорядоченно. И она, словно мощная силовая сетка, накладывается на странный, бесструктурный мир, давая ему на короткое время свою организацию, а мне – определенность желаний и иллюзию вдохновения, когда чувствую, что могу сверхъестественное – на самом же деле я в плену у сирен.

Наблюдая эту жуткую податливость реальности, я приходила к тому, что книга может навсегда определить ее свойства и таким образом слиться с нею. Вот тогда мир утратит непонятность. Но для этого нужно, чтобы читалась только одна книга. Она стала бы священной. Или один род литературы, как, например, у Дон Кихота. «Во что веришь, то и существует». Люди, питавшиеся сказками, жили в волшебном мире. Так сливались с реальностью разные учения, религиозные системы и теории. Но художественное произведение достигает эффекта без дополнительных затрат и сопутствующих обстоятельств, необходимых для обольщения теорией. Эффекта сильного, но непродолжительного.

Что же происходит, когда мы читаем одну книгу за другой? Каждая, полная новых значений, только увеличивает непосильный уму хаос мира – если только мы не сопротивляемся с помощью нашей невосприимчивости, невнимания. Это не прибавление нового опыта к уже имеющемуся: книга и жизнь, одна книга и другая не поддаются сложению. Хотя, конечно, складываются – поддельные, сшитые по заказу, по идеологической мерке книги. Но мир хорошей книги не оставляет места ни для твоего мира, ни для мира другого автора. Нельзя сложить даже современников, скажем, Толстого и Достоевского, не говоря уже об авторах разных эпох. Попробуй, пристроить героя Достоевского в роман Толстого – страшно подумать, что случится. Попробуй вставить хоть цитату – и живая плоть отторгнет чужое, исказит до неузнаваемости.

Если б чтение было, как утверждал В.Л. только работой воображения: воссоздание лиц, местностей, событий, то ничего ужасного в нем не было бы. Но в книге еще – другой способ структурировать мир, склад мыслей, философия жизни или как там еще можно сказать. Чтобы воссоздать все это, нужно быть способным «думать иначе», т. е. устранять свой собственный взгляд на вещи. Выходит, хороший читатель не может быть твердым, определенным человеком, у которого постоянная мера вещей.

Или книга не реализует своих свойств, не действует, или читатель – вечный, не имеющий ни пристанища, ни близких странник.

Заняться этой дилеммой не было практических возможностей – воздействие чужого мира – так, чтобы он оккупировал душу – происходит все же под действием больших произведений, внутри которых находишься ни один день. А мне и о рассказах-то было трудно собрать материал.

Мне пришлось перейти на стихи. То есть просить что-то сказать о прочитанном стихотворении. Хотя разговор о поэзии имел слишком много ограничений.

## **НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПОЭЗИИ**

Опоры не было ни в чем.

Содержание сдвигалось с каждым читателем – это было, как увидеть второй глаз на нарисованном профиле. И тут я не могла сми-

риться: когда дело касается стихов, невозможно сказать себе, что понятное тебе содержание только твоя версия. Ведь само ощущение поэтичности кажется связанным с определенным смыслом. Как согласиться с тем, что не существует того, что ты любишь, что доставляет реальное наслаждение?

Поэтому любимых стихов я не предлагала – чтобы не видеть их разрушенными. Но так как по отношению к стихам «любить» означало и «понимать», то выходило, что я давала мне непонятные стихи. То есть была непонятна их поэтическая ценность.

Та же проблема и с испытуемыми. В том состоянии, в которое приводят стихи, если они действуют, человек слишком захвачен, чтобы думать, наблюдать себя, говорить. Следовательно, «чувствующий не говорит, говорящий не чувствует».

Однако, нечувствующие тоже как-то относились к поэзии. Один из них сказал, что ему могут понравиться только те стихи, которые заставят ломать голову. Для меня это было открытием. Я могла читать и воспринимать стихи лишь в состоянии, к которому подойдут слова «одержимость», «воспламенность». В нем существо мое проявляется максимально полно, максимально полно переживание жизни. Но «ломать голову» в это время невозможно, как, попав в водоворот, решать алгебраическую задачу. Стихи, которые не захватывали, были непонятны, и усилия понять оставались напрасными – я просто не могла сосредоточить на них внимания.

Но ограниченность моего опыта очевидна: за редким исключением, я была равнодушна к поэзии сегодняшних дней.

Она именно не «захватывала». Я не чувствовала в ней необходимого мне «возвышенного исступления». Она, казалось, обращена к уму, а не к стихии. Поэзии, бывшая соединением магии и точного расчета, теперь обходится и без того, и без другого. Или я исчерпала свой лимит восприимчивости. Или это другое, мне неизвестное искусство.

Поэзия умного Пушкина – как Наташа Ростова – «не достаивала быть умной». Конечно, умный из нее извлечет больше глупого, но ломать голову не придется ни тому, ни другому. Однако, не вся поэзия пошла по пушкинскому пути, не все приняли тезис о том, что поэзии должна быть глуповата. Есть

поэзия, требующая усилий, есть чисто интеллектуальные наслаждения. Мой испытуемый, желавший ломать голову, через некоторое время начал писать стихи, и с тех пор фигурирует в ранге поэта.

У нас с ним стихи удовлетворяют разные потребности.

И я пришла к тому, что прежде всего нужно определить способы, которыми искусство встраивается в личность.

## **ФУНКЦИИ ИСКУССТВА**

Они многое объясняют, и говорить о них много легче, чем о смысле или о специфике восприятия поэзии. О них легче получить представление: в любом, посвященном искусству тексте, оно прямо или подспудно присутствует.

Люди, прибегая к искусству, удовлетворяют с его помощью одну или несколько потребностей. То есть искусство аристократично только наполовину, и удовлетворяет не только им воспитуемые и утонченные нужды, но и многие другие – независимо от того, создано оно для этого или нет. Автор в процессе создания ориентируется на определенную потребность, но фактически произведение может использоваться иначе, и бытование им созданного оказывается неожиданным.

Функции искусства не просто рядоположены, перечисляются через запятую, но вступают друг с другом в разнородные отношения. Они могут перекрещиваться, встраиваться друг в друга или друг другу противоречить. Противоречия многое объясняют в расхождениях оценок и точек зрения на произведение.

Примером функции агрессивной, с другими вечно конфликтующей, является воспитательная. Поскольку искусство воздействует на психику и поскольку в нем может заключаться понятие о должном, от искусства могут требовать, чтобы только должное, только прекрасный образец и идеал и содержало. Так хотел Платон, разнообразные глубоко верующие, коммунисты. Собственно, так хотели все, уже нашедшие объективную истину. Нашедшим истину обычно не хватает одного: разведения на земле определенного вида человека и избавления от остальных. Им нужно однородное общество. В искусстве они видят орудие для достижения благой цели, и, лучше всего, если

оно будет воздействовать гипнотически. С этой, очень распространенной точки зрения, в искусстве не должно изображаться зло, или, в крайнем случае, оно должно изображаться исключаящим соблазн способом.

Стоит встать на эту точку зрения, и самые светлые умы начинают договариваться бог знает до чего. Вот Чаадаев называл Гомера «преступным обольстителем», предрекая ему, «этому потворщику гнусных страстей, который наполнял сердца людей грязью», грядущее бесчестие.

Искусство все же изображает зло. Художник изображает ужасное, видя в нем сущее. Художник изображает зло, ибо считает, что у него нет права выбора, что всякое бытие имеет право на внимание и осмысление. И не всегда между добром и злом проведена ясная черта. Искусство изображает зло, когда его целью бывает правда. Или красота, которая нуждается в ясных или скрытых контрастах. И наконец, искусство, увы, изображает зло, ибо многим это приносит удовольствие.

Как утверждает теория катарсиса, искусство изображает зло потому, что его таким образом можно изжить. Я думаю, что в точности неизвестно, в какой степени переживание жестокости посредством искусства дает безобидный выход садистским импульсам и служит психическому очищению, и в какой – утверждает жестокость в структуре личности. Во всяком случае, на сегодняшний день в этом чувствуется беззаботность.

Воспитательная функция (часто карательная: «пена на губах ангела») не просто мечта объективного идеализма. Искусство ее исполняло – преимущественно в устойчивые времена. Эпос и заклания, которыми подражали тонны и километры советского романа, массивно воздействовали на чувства и на представления о должном.

Конечно, это было бы в самом деле славно: формировать с помощью светлого искусства и готового образца достойного человека, утверждать в нем высокое. Но фактически подлинное искусство последних веков аккумулирует в себе скорее разрушительные силы. Оно не способно формировать личность, но оно дает импульс к развитию. Оно компенсирует бедность человеческого жребия. И оно учит – свободе. Оно – прививка от идеологии, оно сужает область веры, оно, может

быть, гарантия внутренней непрочности любого тоталитарного режима.

Воспитательная функция требует героя и автора, лишённого индивидуальности. Подлинное искусство несёт в себе индивидуальный мир, мир одного человека, а в мире нет человека, которого можно поставить образцом. И тот факт, что подлинное искусство индивидуалистично и при этом действует на психику, заключает в себе, мне казалось, неразрешимое противоречие.

Потребность в целой, уже готовой картине мира, в образце реально существует, она очень сильна в молодости. Однообразное и высоконравственное искусство – как это упростило бы жизнь.

Но вместо образца – чужой мир. Чтобы адекватно воспринимать его, нужно на время перестать быть собой. Таким образом, нужно постоянно расшатывать какие-то внутренние структуры. «Жить чужой жизнью» невозможно – если эта жизнь не просто конструкция, но реальность, то её ритм не воспроизводим, он неповторим, как рисунок на пальце; ну, а насколько возможно, то связано с неустойчивостью, которая имеет слишком много минусов. Неустойчивый человек не имеет идентификации, не знает кто он. Если это всерьёз, а не игра, как у детей в пиратов, не переключение, то это ломка внутренних структур, постоянно разрушение смысла и образование новых, недолговечных способов мыслить.

Но на деле это бывает редко. Люди, скорее, устойчивы. Они меняют главным образом взгляды, но редко под влиянием книг, а при изменении окружения, обстоятельств. Они колеблются, но в четких пределах. Т.е. психическая структура определяет восприятие неизмеримо больше, чем подвергается влиянию. И выходит, это правильно. Но тогда правильно и то, что к людям не пристаёт книжная мудрость, и что от хороших книг они не делаются лучше. Что книга – только река на пути, которую путник переходит вброд, одежда высыхает и следа не остаётся. Хорошо, если купание освежило.

Знание, полученное взрослым человеком, чтобы не быть вскоре напрочь забытым, должно войти в психическую структуру. Но ввести в психику что-то новое оказывается не легче, чем сесть на диету. Новое вытеснит старые мыслительные привычки, взгляд на

вещи и на нас окружающих. Ибо в нормальном случае наша психика представляет собой нечто довольно связанное и функциональное. И потому новая идея может беспрепятственно поселиться лишь в мозгу, скажем, ненормального человека.

Иногда хочется стать мудрым как какая-то книга. Но для этого нужно читать только ее. Тогда, может быть, произойдет «промывание мозгов». И мудрость книги хотя бы отчасти будет в твоём распоряжении – если, конечно, культура автора не слишком далека от той, которая тебя сформировала. Но, как пружина, психика склонна принимать прежнюю форму как только прекратится приложенное к ней усилие.

У постоянно читающих профессиональных гуманитариев образуется некий культурный слой, никак не связанный с их эмпирическим бытием и с личностью. Прочитанное не забывается, оно насыщает этот слой, не влияя ни на ум, ни на личность в их проявлениях в действительности.

Способом выхода из этого противоречия в современном мире является массовое искусство. Оно снова отказывается от мира автора, от индивидуальности. Оно не требует вживания в новые значения. Оно состоит из простых элементов и воздействует на самые примитивные архаические структуры.

Оно ничего не требует, но насыщает или притупляет тот сенсорный и эмоциональный голод, который, тревожа человека, заставляет его выходить за пределы нужд приспособления.

Оно не может привести к наиболее сокровенным из переживаний, вызываемых искусством: к чувству безграничности своего Я, слияния с миром, к чувству, как бы обнимающему мир. Но эти переживания не взяты на откуп искусством: тут у него в конкурентах религия и наркотики. Религия и наркотики сопровождают расцвет массового искусства.

Я сейчас думаю: если эпоха тоталитаризма на самом деле миновала, то искусство должно стать другим. Не потому, что будет «отражать» другой мир, но потому, что будут другие потребности. Если общество станет свободным, то отпадает необходимость в том, чтобы искусство было нашей свободой. Нашей правдой. Нашей честью, нашей религией. Что ему останется?

Общество, в котором будут возможности для раскрытия потенциала человека в его деятельности и, одновременно, конкуренция потребует максимальной профессиональной отдачи, неизбежно сузит сферу обращения к искусству. А нормальные условия для спорта и квалифицированная психиатрическая помощь избавит, вероятно, от появления нового Достоевского или Кафки. Нечеловеческая мощь творений подобных гениев будет вызывать в будущем то же изумление, с которым мы смотрим на древнеегипетскую скульптуру или икону XII века.

Но нам-то еще далеко до жизни удобной, в которой ослабнет напряжение неудовлетворенных потребностей. По крайней мере потребность в познании, в понимании в ближайшем будущем останется достаточно сильна. Предназначенные им служить философия и наука все дальше уходит от непосвященных. Они уже не разговаривают с профанами. Построена новая Вавилонская башня. И если языки других народов люди успешно изучают, то редко кто не будучи профессионалом, способен овладеть языком и способом мысли какой-то профессиональной сферы. Почти то же относится к разным сегментам общества. Но если люди оказываются неспособными обмениваться опытом и результатами познания, то кто кроме искусства, способен тут на усилии? Кроме искусства, которое МОЖЕТ и ЭТО. Сие не должно быть зазорным для него, ведь говорить придется о сложном, а в этом есть поэзия.

Всеобщее обособление, многовариантность, усложнение требуют обратного: общего языка и хотя бы наружной простоты. Не мода на примитив, но глубокое к нему влечение свойственно нашему веку. Так может ли искусство быть подлинным и доступным многим? Или все же суждена неизбежная развилка: элитарное – массовое? А тем, кого не удовлетворяет второе и кто не знает как подступить к первому – остается только искусство прошлого?

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Я, конечно, присоединила к старым выкладкам опыт последних лет. Когда двадцать лет назад я обдумывала вопрос о бытовании искусства, его функция носителя свободы не



была мне очевидна (этому научило знакомство с ленинградским андеграундом), не думала я тогда, разумеется, и о конце тоталитарного режима. И о массовом искусстве, об искусстве как средстве преодоления замкнутости языков разных специальных областей знания, о превращении этих знаний в культуру, об их увязке с психологией человека.

В то время, силясь создать для себя карту несуществующей науки, я хотела собрать все, что относится к восприятию, ничего не упуская из виду. И мне представлялось: чтобы получить общую картину, нужно соткать ковер со сложным узором (а у меня в руках только ниточки и они путаются). Потом я подумала, что это конструкция в многомерном пространстве, представить которую у меня не хватает пространственного воображения. А кончила я тем, что это живой организм, в нем все связано и все меняется. Функции искусства должны были стать первым шагом в деле построения общей модели. По многим причинам второго шага не последовало.

Однако эти занятия на меня сильно повлияли: я стала воспринимать восприятие. Кроме того, признать, что имеешь дело не с книгой, а с созданной тобой версией можно лишь столкнувшись с множеством версий чужих. И вот тогда почувствуешь, что вовсе не стоишь на твердой почве, но несешься куда-то на крохотном плоту, и ищешь не истину, не твердую почву, но – точку опоры.

1989 –1990