

ПСИХОЛОГИЯ
ПРОЦЕССОВ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТВОРЧЕСТВА



А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р
НАУЧНЫЙ СОВЕТ ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ
КОМИССИЯ КОМПЛЕКСНОГО ИЗУЧЕНИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
ВНИИ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ССР

ПСИХОЛОГИЯ
ПРОЦЕССОВ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТВОРЧЕСТВА



ЛЕНИНГРАД
«Н А У К А»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1980

Редакционная коллегия:

*Д. Д. Благой, Б. Ф. Егоров, А. А. Карягин, Б. М. Кедров,
Т. Б. Князевская, Б. С. Мейлах, Н. А. Хренов*

Ответственные редакторы

Б. С. Мейлах и Н. А. Хренов

ПРЕДИСЛОВИЕ

Очередной сборник Комиссии комплексного изучения художественного творчества при Научном совете по истории мировой культуры АН СССР, подготовленный с участием Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания Министерства культуры СССР, посвящен одной из актуальных областей современной науки о литературе и искусстве — психологии творчества. Учитывая сложность и малоразработанность этой дисциплины, было решено посвятить данный сборник методологическим ее проблемам, в центре которых находится предмет психологии художественного творчества как процесса.¹ Эта трактовка предмета психологии творчества была развита на Всесоюзном симпозиуме «Методологические проблемы изучения процессов художественного творчества», проведенном Комиссией совместно с Институтом искусствознания и состоявшемся в Москве 25—27 декабря 1978 г. Материалы симпозиума и составили в основном содержание этой книги. Построение ее отражает построение программы симпозиума. Первая часть отведена общим проблемам; вторая — применению общих методологических принципов к конкретному анализу проблем психологии творчества в отдельных видах искусства: литературе, театре, живописи, музыке, кинематографии. При этом для анализа выбирались определенные явления в этих видах искусства.

В отличие от предшествующих сборников Комиссии в этом сборнике введен раздел «Неизданные материалы». Здесь печат-

¹ См. ниже, с. 14—16.

тается конспект лекций С. М. Эйзенштейна по психологии искусства. Такого рода материалы, принадлежащие перу ученых и деятелей искусства, будут публиковаться и в дальнейшем.

Четвертый раздел сборника включает в себя различные сообщения.

Учитывая актуальность проблем терминологии, используемой в литературоведении и искусствознании, Комиссия комплексного изучения художественного творчества провела «круглый стол» по этим проблемам. Материалам этого обсуждения посвящен пятый раздел.

Завершается сборник разделом «Информация. Хроника», содержащим сведения о работе Комиссии и некоторых других организаций и учреждений, разрабатывающих проблемы, связанные с изучением художественного творчества. Сюда же включены материалы обсуждения вопросов преподавания психологии художественного творчества.

Поскольку вопросы, освещаемые в этом сборнике, малоразработанные, а во многом выдвигаемые заново, ряд статей носит характер дискуссионный.

В подготовке сборника принимала участие Н. Т. Ашимбаева.

I

ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ

Б. С. Мейлах

ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА: ПРЕДМЕТ И ПУТИ ИССЛЕДОВАНИЯ

1

Положение с психологией художественного творчества как наукой отличается странным, я бы даже сказал, парадоксальным характером. Попытки постижения сокровенных сторон творческой деятельности писателей и деятелей искусства вызывают огромный интерес. Это видно по всему: мгновенно расходятся книги, затрагивающие такие темы, пользуются широкой популярностью телепередачи, где идет речь о «тайнах творчества». Проблема на самом деле увлекательная. Теоретическое ее значение очень велико для понимания природы искусства, особенностей творческой личности, процессов создания художественных произведений. Психология творчества — составная часть глобальных знаний о человеке, изучения всех многообразных форм его деятельности, принципов освоения мира, словом, одно из важнейших звеньев истории и закономерностей развития духовной культуры.

Велико и практическое значение этой дисциплины для воспитания деятелей литературы и искусства, для совершенствования их мастерства и, наконец, для диагностики одаренности поступающих в художественные вузы.

Конечно, как сказал Достоевский, «писатель без таланта — тот же хромой солдат».¹ Разумеется, и в литературе, и в искусстве есть такие «хромые солдаты», им изучение психологии творчества вряд ли поможет. Но тем не менее психология творчества необходима и для образования, ведь существует Литературный институт им. М. Горького, откуда вышли известные писатели, не раз говорившие о большом значении, которое имело для их формирования постижение «секретов творчества». В консервато-

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Л., 1930, т. XIII, с. 86.

риях изучают основы создания музыкальных произведений, в театральных институтах и киноинститутах воспитывают актеров и режиссеров, в художественных училищах — будущих живописцев. Элементы психологии творчества безотносительно к тому, относят ли их к этой дисциплине или нет, входят так или иначе в систему преподавания таких учебных заведений.

Все это так. Но, с другой стороны, психология художественного творчества в качестве самостоятельной дисциплины молчаливо не признается ни литературоведческими, ни искусствоведческими институтами, ни университетами. Очень мало и книг. За последние десятилетия их можно пересчитать по пальцам. Даже такие научные учреждения, как Институт психологии АН СССР и родственные ему, не включают в свои планы темы психологии художественного творчества. Особенно тревожно положение с подготовкой кадров. В учебных планах за редкими исключениями эта дисциплина не фигурирует, нет программ, утвержденных и рекомендованных соответствующими министерствами. Диссертации по связанным с нею проблемам — редкое явление. Правда, в университетах Ереванском, Одесском и некоторых других спецкурсы и семинары по психологии творчества ведутся, но нет их ни в МГУ, ни в ЛГУ, ни в других крупнейших вузах (исключением являются консерватории). Нет у нас ни специальных учебников, ни учебных пособий.

Удивительное невнимание к этой научной отрасли проявляется в трудах ученых-психологов: в ценных обобщающих трудах М. Г. Ярошевского «История психологии» и «Психология в XX столетии», А. В. Петровского «История советской психологии» мы не найдем разделов по психологии художественного творчества, там встречаются лишь отдельные упоминания.

В чем причины этого странного положения?

Одна из них — пережитки старых, идущих от вульгарных социологов представлений о том, что психология художественного творчества вообще не может быть наукой, что «тайники» творчества прочно загерметизированы. Имело значение и другое: эта область долго развивалась на основе субъективно-идеалистических представлений, согласно которым познание процессов творчества объективными методами вообще невозможно. Однако нигилистическое отношение к истории и возможностям этой дисциплины недопустимо, картина ее развития и в прошлом состояла не из одних только ошибок. Теперь же в советской науке тем более нет никаких оснований для отрицания этой дисциплины как самостоятельной в системе наук.

Комиссия комплексного изучения художественного творчества при Научном совете по истории мировой культуры пришла к заключению, что наступило время для открытого разговора о странном положении с психологией художественного творчества как науки. Необходимо наконец определить ее задачи и перспективы, изменить отношение к ней. С этой целью в 1978 г.

в Москве Комиссией был создан Всесоюзный симпозиум, а затем подготовлен этот сборник.

Каково же общее состояние психологии художественного творчества сегодня?

Несмотря на упомянутые факты невнимания к развитию этой науки, несмотря на отсутствие какого-либо организующего центра, — несмотря на все это, сделано все-таки немало.

Прежде всего твердо установлено, что процессы художественного творчества детерминированы и что можно эту науку развивать на основе общей методологии диалектического и исторического материализма. Далее: накоплен огромный, разнохарактерный фактический материал, ждущий своего анализа, материал почти неизученный (на составе этого материала я остановлюсь ниже).

В плане изучения психологии творчества немало сделано литературоведами и искусствоведами, хотя большей частью в форме попутных экскурсов. Много ценного (иногда на уровне открытий) есть и в работах практиков искусства — писателей, живописцев, композиторов, деятелей театра, кино и т. д., но все это почти не подвергалось систематическому анализу, не сведено в систему. Таким образом, предпосылки для развития психологии творчества безусловно существуют. В чем же камень преткновения?

Причина — прежде всего в слабой разработке методологии, причем методологии, соединяемой с методикой: ведь методология, если она лишь умозрительная, не вооружает исследователя способами, приемами, которые он мог бы применить практически в своей работе. Ошибочность или слабость методологических принципов сказались в той или иной степени во всей истории психологии художественного творчества.

Долгое время все попытки исследования творческого акта сводились по сути дела к различным модификациям биографического метода. Разумеется, проблема творческой личности, субъекта творчества — центральная в этой научной области, она является актуальной и сегодня. Но весь вопрос заключается в том, как понимать задачи изучения личности и обусловленность ее деятельности.

Родоначальником биографического метода был, как известно, Сент-Бёв. В его работах историко-социальные факты, характеризующие личность писателя, соседствовали с конструированием его «трудов и дней» преимущественно на основе фактов быта и «интимного мира».

Эпигоны этого видного французского исследователя взяли от него не лучшие стороны: они считали, что и содержание художественного произведения следует расшифровывать как прямое отражение личности и жизни писателя, они пытались для каждого образа найти конкретный прототип, в каждом лирическом стихотворении — преломление конкретного биографического факта. Так биографический метод привел в одних случаях к субъективист-

ской психологической расщепровке замысла, а в других — к беспросветному эмпиризму.

Попытки понять творческую деятельность «сквозь личность писателя», изолированную от широкого социально-исторического фона, продемонстрировали полную бесперспективность этого направления. Впоследствии появилась даже (как реакция на него) тенденция полного пренебрежения к субъекту творчества (так, например, Д. Штольниц считал, что познание личности ничего не прибавляет к нашему пониманию искусства).

В свое время полным переворотом в изучении творческой личности казались открывшиеся связи биографического метода с различными психологическими школами. Среди них особой популярностью пользовался фрейдизм. Возникновение творческих замыслов и их характер фрейдисты пытались объяснить биологическими инстинктами, половым влечением как фактором подсознания. Модными были (а на Западе и теперь еще находят своих сторонников) теории психопатологические, включающие проблемы маниакальности, помешательства, болезненной наследственности и т. п., претендовавшие на объяснение гениальности и истоков творчества (Моро де Тур, Ломброзо, Макс Нордау и их последователи) или же трактовавшие творчество как «сомпамбулизм», «эманацию божества», «демонизм». Все эти субъективно-идеалистические подходы давно дискредитировали себя в глазах серьезных ученых. Не оказались результативными и привели к вульгаризаторским выводам позитивистские попытки объяснения субъекта и процесса творчества с чисто биологической точки зрения.²

В России перенесение фрейдизма на почву изучения творческой личности писателя показало свою полную бесплодность. Книги И. Д. Ермакова о Пушкине, о Гоголе, написанные с этих позиций, довели до абсурда методику психоанализа.³

Рост интереса к исследованию психологии творчества вызвал появление серии сборников «Вопросы теории и психологии творчества» (8 томов, 1907—1923). В них много конкретных ценных наблюдений и обихих соображений. Но, по признанию одного из авторов сборника Т. Райнова, основной теоретический принцип — психологизм, которого придерживаются большинство авторов, не позволял «вырваться из тисков солипсизма».⁴ Этот скептический

² О некоторых из этих попыток, начало которых имеет длительную историю, см. в статье Л. С. Салаямона «О физиологии эмоционально-эстетических процессов» (в кн.: *Содружество наук и тайны творчества*, М., 1968, с. 286—326), где одновременно ставится вопрос об изучении механизмов творческого мышления с точки зрения современной науки, разумеется, без претензий подменить физиологическими подходами литературоведение и эстетику.

³ Например, в «Этюдах по психологии творчества А. С. Пушкина» (М.—Пг., 1923) Ермаков заключает, что «огонь» Пушкина — это «божественный Эрос» и что связь с реальной жизнью устанавливается через любовь к женщине (с. 153, 165).

⁴ Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1914, т. V, с. XVI.

вывод нельзя полностью распространить на ряд интересных статей, особенно А. Горнфельда, И. Лапшина, Д. Овсянко-Куликовского. В этих и в ряде других статей есть и рациональное зерно — внимание к индивидуальному своеобразию творческой личности, стремление учитывать при ее характеристике конкретные факты духовной биографии писателя и материалы самонаблюдений над ходом создания художественных произведений. Но верные наблюдения исследователей часто вступали в противоречие с их общими идеалистическими воззрениями на природу искусства и во всяком случае не опирались на систему позитивных методологических принципов. Казалось маловероятным проникновение в такую сложную область, как сознание творческой личности и постижение законов творческого труда писателя. И тем не менее задачи поисков в этом направлении вставали на очередь дня.

Тенденция к исследованию творческой деятельности на объективной основе стала отчетливо крепнуть в послеоктябрьские годы наряду с появлением работ, продолжавших идеалистическую линию в изучении процессов творчества⁵ или эклектически соединявших различные, плодотворные и одновременно бесперспективные и ошибочные подходы к этой проблеме.⁶ Становилось все очевиднее, что познать закономерности творчества можно, лишь рассматривая его как отражение объективной реальности, субъективно преломленной в сознании писателя. На этом пути особенное значение имела работа А. И. Белецкого «В мастерской художника слова».⁷ Отвергая интуитивистские теории творчества, Белецкий утверждал: «литературное творчество не следствие некоего помешательства, а деятельность разумная и целесообразная, как и другие виды умственного труда... Мысль о полной произвольности, как и мысль об импровизационном характере поэтического творчества, нужно значительно ограничить».⁸ Привлекая показания и свидетельства классиков русской и иностранной литератур, Белецкий пришел к заключению о необходимости изучать закономерности творческого труда.

Новым шагом в методологии изучения этих процессов явилась постановка вопроса о необходимости связи психологии творчества с диалектико-материалистической теорией отражения. Этой тенденцией была проникнута и книга П. Н. Медведева «В лаборатории писателя».⁹ На основе теоретических принципов отражения

⁵ Особенно работ Ю. Айхенвальда и М. Гершензона.

⁶ См., например: Грузенберг С. О. Психология творчества. Минск, 1928, т. I.

⁷ Впервые опубликована в сб.: Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1923, т. VIII, с. 87—277. Перепечатана в кн.: Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964, с. 51—233.

⁸ Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы, с. 55.

⁹ Впервые напечатана в 1933 г., переиздана издательством «Советский писатель» в 1960 и 1971 г., за исключением некоторых глав.

Действительности в сознании творческой личности интерпретировались признания писателей о роли воображения, о критериях художественной правды, о соотношении внутренней логики художественного творчества с логикой познания жизни, о вдохновении и т. п. Намечались также некоторые общие этапы создания произведений. Разумеется, первый такой опыт не был совершенным: собственно методологические задачи в книге специально не рассматривались, а раздел, посвященный процессу творчества, носил преимущественно описательный характер.

Рост интереса к теоретическим проблемам изучения творческой деятельности писателя, к психологии творчества обнаружился у нас в последние десятилетия. Назовем лишь несколько книг, разного типа и уровня, рассчитанных на разные круги читателей: А. Г. Цейтлин — «Труд писателя» (М., 1962), А. Г. Ковалев — «Психология литературного творчества» (Л., 1960), Г. М. Ленобль — «Писатель и его работа» (М., 1966), Л. С. Выготский — «Психология искусства» (написана в 1925 г.; издана впервые в 1965 г., изд. 2-е, М., 1968). Все эти работы проникнуты критикой идеалистических теорий и утверждением марксистских взглядов на творчество. Но и в лучших из этих книг все-таки сказалась недостаточная разработка общих методологических принципов, особенно важных для превращения психологии творчества в науку, обладающую всеми признаками самостоятельной области знаний, системой специальных подходов и методов изучения.

Книга Л. С. Выготского «Психология искусства» издана через сорок лет после написания. В годы, когда она создавалась, особенно сильным порицанием подвергалась психология творчества как в принципе чуждая марксизму; тех, кто ею занимались, вульгаризаторы без разбора объявляли идеалистами. При таком отношении к этой дисциплине нужно было обладать подлинной научной смелостью, чтобы заниматься ею, так сказать, вступать на минированную почву.

Ценность книги Выготского — в критике субъективизма, догматизма и вульгаризаторства, в богатстве мыслей и ценных наблюдений. Значение ее в истории психологии искусства общепризнано. Но с точки зрения методологической в ней многое не соответствует современным представлениям. Выготский изолирует результат творчества от процессов создания и восприятия. По его мнению, необходимо «изучать чистую и безличную психологию искусства безотносительно к автору и читателю»¹⁰ и конструировать процесс творчества на основе исследования структуры произведения. При этом здесь даже не ставятся проблемы изучения творческой личности художника и самого процесса создания его произведений, динамики, фаз этого процесса.

Среди трудов, посвященных интересующей нас проблеме,

¹⁰ Выготский Л. С. Психология искусства. 2-е изд. М., 1968, с. 17.

выделяется обширная монография болгарского академика Михаила Арнаудова «Психология литературного творчества».¹¹ Ценность этого труда — прежде всего в обстоятельном, последовательном опровержении теорий непознаваемости творческого акта, которые до сих пор распространены в идеалистической философии и эстетике. На большом и разнообразном материале (преимущественно классиков болгарской, русской и западной литератур) Арнаудов доказывает возможность объективного изучения психологии творчества, критикуя при этом защитников «мистического происхождения искусства» (с. 9). В противовес догме «о непознаваемости творческой тайны» (с. 10) Арнаудов утверждает: «Развитие научной психологии при рассмотрении художественного открытия всюду ведет к полному торжеству принципа естественного зарождения,¹² к строгому детерминизму, неизбежному при чисто историческом и социологическом объяснении творческой личности» (с. 15). При этом подчеркивается, что «наряду с объективной историко-социальной закономерностью при всякой значительной духовной потенции наличествует и чисто субъективная психологическая закономерность» (с. 17).

Свои исходные положения Михаил Арнаудов развивает на протяжении всей книги при освещении таких вопросов, как например природа гениальности, восприятие и наблюдение, воображение, бессознательное и др. Эта книга, представляя собою заметное явление в изучении психологии творчества, вместе с тем обобщает достижения важного, но прошедшего этапа его истории. Теперь исследование творческого процесса переходит на иные пути, связанные с общим прогрессом научных знаний, развивающихся на стыке различных наук о человеке, его духовной деятельности и творчестве. В предисловии «К советскому читателю» сам автор рассматривает свой труд «как не вполне завершенную попытку решения известного рода проблем, как переходный этап в росте наших знаний о литературном творчестве» и указывает на необходимость развития этой дисциплины (с. 8). Неполнота исследования проявляется прежде всего в главах, посвященных творческому процессу (с. 433—551). И здесь немало интересных соображений, однако творческий процесс рассматривается по отдельным рубрикам («концентрация», «замысел и настроение», «ритмико-мелодические элементы», «доля воображения и разума» и т. д.) вне фазовых определений процесса в его динамике и вне конкретных связей с методами художника: для иллюстрации тех или иных положений приводятся, часто без

¹¹ Арнаудов Михаил. Психология на литературното творчество. Второ поправено и допълнено изд., София, 1965. Русское издание этой книги: Арнаудов Михаил. Психология литературного творчества. Перевод с болгарского Д. Д. Николаева. М., 1970 (далее ссылки приводятся в тексте).

¹² Имеется в виду возникновение творческого замысла, — Б. М.

дифференциации, цитаты из сочинений писателей разных эпох и направлений. Не поставлен вопрос о конкретных методах исследования творческого процесса и выявления путей развития замысла. Михаил Арнаудов говорит лишь о «поправках» и «переработках» (с. 521—551), для характеристики которых привлекаются признания писателей и их оценки своих произведений.

На том этапе изучения процессов творчества, который требовал обоснования правомерности разработки вопроса и суммирования разрозненного фактического материала, возникновение такого рода работ с их типичной рубрикацией было естественно. Они были необходимы и сохраняют свое значение. По аналогичному пути, с демонстрацией материалов, подтверждающих требование объективного изучения проблемы, шли советские исследователи — П. Н. Медведев в книге «В лаборатории писателя» и А. Г. Цейтлин в книге «Труд писателя». И в первой и во второй из этих книг показания писателей о своем труде и наблюдения исследователей группировались в параграфах, посвященных тем или иным вопросам «творческой лаборатории» («замысел», «план», «воображение» и т. д.). В итоге получилась сумма примеров, а не анализ закономерностей деятельности.

Следует считать завершенным, как мне представляется, тот этап истории изучения процессов творчества, когда столь значительное место занимали доказательства принципиальной возможности познания творческого акта и его закономерностей. Наступил новый этап — всесторонней разработки принципов исследования и освобождения от эмпиризма.

Необходимо также методологические принципы разработать применительно к различным видам искусства. До сих пор психология художественного творчества разрабатывалась (за редкими исключениями) лишь на материале литературы.

2

Становление и развитие любой из наук связаны с определением предмета изучения. Устойчивого понимания предмета психологии художественного творчества не было, часто отождествлялись сами понятия «предмет» и «объект изучения». Объект изучения — художественное творчество — это очевидно. Но этот объект исследуется рядом дисциплин, прежде всего литературоведением и искусствоведением. Но каков же предмет психологии творчества, благодаря специфике которого она получает право называться самостоятельной дисциплиной?

В трактовке этого вопроса царит разногласия, смешение представлений. Одни считают, что психология художественного творчества — это психологическая структура произведения. Другие основной задачей полагают психологический анализ сюжетных ситуаций. Третьи выдвигают на первый план психологию самих героев, изображенных в произведении характеров, персо-

нажей. Встречаются суждения о том, что психология художественного творчества — это психология самой работы писателей, художников, их «творческая лаборатория». Это уже ближе к специфике предмета.

Неопределенность трактовок предмета психологии художественного творчества сказалась и в трактовке термина «творческая лаборатория художника». Термин «творческая лаборатория» стал одним из самых популярных в книгах о творчестве, особенно в литературоведческих работах, но популярность не сопровождалась, однако, уточнением его смысла. Применительно к деятельности писателей этот термин, заимствованный из области естественных наук, является по сути метафорой и не имеет строго определенного научного значения. В одних случаях «творческая лаборатория» понимается как сумма общих особенностей литературного труда; в других — как история создания определенного произведения. Ни в печати, ни на литературоведческих или искусствоведческих конференциях не было обсуждения методологических принципов и задач исследования «творческой лаборатории».

Если попытаться определить суть модификаций понятия «творческая лаборатория» в различных работах, то можно прийти к заключению, что общая задача исследователей — раскрыть особенности творчества писателя, художника, на основании нескольких или одного произведения. Однако задача эта понимается по-разному. Отсутствие единых методических принципов просматривается и в ряде вышедших книг, и в любых разнотемных сборниках и «ученых записках». За изучение «творческой лаборатории» часто выдается простое и однотипное описание разрозненных фактов истории произведения, отзывов критики, цензурных мытарств писателя и т. п.

Большинство авторов, изучавших «творческую лабораторию» писателей, посвящали свои работы только какому-либо одному произведению. В них, как правило, рассматривается история замысла и этапы его реализации. Среди этих работ, зачастую весьма ценных своими наблюдениями, — многочисленные статьи, комментарии к собраниям сочинений, книги (например, Э. Е. Зайденшур — «Война и мир» Л. Н. Толстого. Создание великой книги», три монографии В. А. Жданова — об «Анне Карениной», «Воскресении» и о последних сочинениях Толстого). Другая группа работ, связанная с изучением «творческой лаборатории», характеризует взгляды различных писателей на свою деятельность. К третьей группе относятся статьи, освещающие всякого рода частные, иногда совсем мелкие факты литературной биографии отдельных образов, судьбы произведения после его напечатания и т. п. Таких работ сотни. И, наконец, есть работы, посвященные общим принципам творческого труда русских классиков. Но и эти работы весьма разнохарактерны. В серии «Творческий опыт классиков» одни исследователи ставили своей зада-

чей ознакомить читателей с краткой историей текста главнейших произведений писателя и его «техникой» (такова, например, книга Г. Чулкова «Как работал Достоевский», М., 1939), другие — соединяли обзор высказываний и самонаблюдений художника с анализом истории создания какого-либо одного произведения (например, Н. К. Гудзий в книге «Как работал Л. Толстой», М., 1936).

Итак, очевидно, что трактовки понятия «творческая лаборатория» весьма разноречивы и работы на эту тему представляют довольно пеструю картину. Однако при всей этой пестроте авторы работ, объединяемых данной темой, в какой-то степени вторгаются в область психологии творчества, если только такие работы не ограничиваются эмпирическими описаниями истории создания произведения, а пытаются проникнуть в ее суть.

Я попытался кратко определить тенденции — положительные и негативные — в развитии психологии художественного творчества за довольно большой период. Конечно, характеристика эта неполная. Назрела необходимость создания историографических обзоров как одной из предпосылок дальнейшей работы в этой области.

Итак, важнейший вопрос — о предмете этой дисциплины — оставался открытым. Какие же понятия должны быть положены в основу его определения?

Центральным, исходным является здесь понятие творчества как процесса. Именно в этом заключается отличие этой дисциплины от других, изучающих лишь результаты, продукты творческого труда. Предмет психологии творчества — это, по моему убеждению, исследование в динамике процессов создания произведений литературы и искусства, общих и частных закономерностей переработки художниками жизненных впечатлений в ходе этих процессов. При этом творческий труд рассматривается в качестве детерминированного мировоззрением автора, социально-историческими условиями и индивидуальными качествами личности автора. Процессы творчества исследуются в динамике, начиная от первой фазы (возникновение объективных и субъективных импульсов, зарождение идей и образов и их кристаллизация) до фаз промежуточных и завершающих. Психология художественного творчества призвана выяснять внутреннюю целостную *концепционную направленность* поисков и вариативности в процессе воплощения замысла, «стратегию творчества». На основе классификации определенных признаков, характеризующих работу писателя и художника, устанавливаются также *типологические особенности творческих процессов* в зависимости от тех или иных направлений в литературе и в различных видах искусства. Сюда входят также процессы коллективного и ансамблевого творчества, оркестрового и индивидуального исполнительства и т. д. К сфере проблематики психологии художественного творчества отнесется также изучение *восприятия* произведений читате-

лем, зрителем, слушателем (поскольку художник в ходе творческого процесса ориентируется на определенный тип реципиентов, а сам процесс восприятия содержит элементы репродуцирования процесса создания художественного произведения).¹³

В компетенцию психологии творчества входят, разумеется, проблемы воображения, фантазии, интуиции, вдохновения и т. д., но опять-таки взятые в аспекте процессов творчества, с точки зрения их структурных функций в ходе создания художественных ценностей.

Итак, повторяю, именно понятие *процесса* является фундаментальным, центральным в определении предмета психологии художественного творчества как самостоятельной дисциплины.

Но каковы же пути исследования этого процесса, его приемы, его материал?

Начнем с основного пути, с основного методологического подхода. Сюда безусловно относится применение *системного подхода*, который, как известно, является универсальным и находится в центре современных исканий во всех областях науки. Я не буду касаться общего значения этого подхода и его общепсихологических основ, ему посвящены многие специальные работы. В применении же к психологии художественного творчества системный подход открывает возможность воссоздания целостной картины процессов творчества, их исследования в определенной иерархии уровней.

Первый уровень — исследование процесса создания отдельно взятого произведения с той точки зрения, которая раскрывает целеустремленность процесса к «фокусу», к определенной цели, к разрешению проблемной ситуации, находящейся в основе творческого замысла.

Следующий уровень — изучение процесса создания произведений данного автора в их единстве. При этом открывается возможность судить о характере творческого процесса определенного художника в целом.

Более высокий (с точки зрения системной методологии) уровень этой иерархии — сравнительный анализ процессов творчества различных художников по определенным признакам, т. е. анализ типологии творческих процессов, ибо эти процессы при всей их индивидуализированности могут иметь общие черты. Проблема типологии творческих процессов новая, совершенно неизученная и весьма перспективная для психологии творчества.

Другая возможность системного подхода — это изучение художественного мышления, опять-таки как процесса творчества. В этой постановке исследовательской задачи мы исходим из трактовки художественного мышления как мировоззрения и индивидуальной художественной системы творца в их неразрывном взаи-

¹³ См. об этом в кн.: Художественное восприятие. Л., 1971; Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978.

модействии, в движении, а не только в выкристаллизовавшихся принципах, определяемых понятием «творческого метода» и реализованных в отдельных произведениях.

В творческом сознании каждого художника по-своему сочетаются и вступают в оригинальные связи различные элементы мышления — понятийные и образные, элементы осмысленного опыта, интуиции и фантазии, словесно-логической, зрительной и эмоциональной памяти, разветвленной ассоциативности и т. п. Эти элементы в своем особом сочетании приобретают системность, которая и определяет индивидуальное своеобразие творческого процесса и выражается в его динамике — в становлении и реализации идейно-художественного замысла. Возникающая в ходе создания произведения проблемная ситуация разрешается по-разному и зависит в числе других факторов от типов художественного мышления, которые, с моей точки зрения, можно классифицировать так: *художественно-аналитический* тип, отличающийся единством «идеи» и «образа», аналитического и конкретно-чувственных элементов творчества, что характерно для писателей-реалистов; *субъективно-экспрессивный*, когда, например, у романтиков, чувственная и эмоциональная окраска изображения преобладает над относительно слабой аналитической тенденцией; *рационалистический*, особенно отчетливо проявлявшийся в классицизме с его перевесом «идеи» над «образом». Разумеется, эта классификация не является жесткой, есть промежуточные и переходные типы мышления, тем не менее, исходя из процессов творчества различных писателей, мы получаем возможность охарактеризовать те или иные творческие методы не только по результатам работы — законченным произведениям; мы проникаем в само формирование этих методов, в живую динамику творческой деятельности.

Этот разветвленный системный подход к исследованию художественного мышления весьма сложен и требует для своей реализации усилий коллективов ученых. Но здесь речь о перспективах психологии художественного творчества, о направлении главного поиска.

Системный подход к изучению процессов творчества позволит подойти по-новому к освещению традиционных вопросов: фантазии, интуиции, подсознательных, ассоциативных и других компонентов художественного мышления. Так, например, ассоциативность — важнейший компонент художественного мышления — в первом из упомянутых в нашей классификации типов мышления — художественно-аналитическом — способствует богатству изображения, многостороннему реалистическому раскрытию причинно-следственных связей, определяющих движение образов и сюжета.

Иной характер приобретают ассоциации в творческом процессе, если они направлены не на раскрытие сущности изображаемого, если они возникают не путями фокусированного главной целью

раскрытия сущности этого изображения, а возникают путем беспорядочного сцепления случайных представлений. Такая ассоциативность в творчестве, часто именуемом расплывчатым термином «шток сознания», проявляется в «заумной поэзии», в модернизме, особенно в наиболее крайних формах, когда произведения литературы, живописи, музыки теряют свою коммуникативность: восприятие читателя, зрителя дезорганизуется и ориентировано автором на столь же хаотическое возникновение в сознании реципиента ассоциаций, на фантазирование по поводу прочитанного или увиденного. Исключается возможность сходных впечатлений, свойственных восприятию произведений публикой (при всех индивидуальных различиях и оценках в процессах восприятия).

Такой ценнейший элемент изобразительности, основанный на ассоциативности, как метафора, — теряет свою высокую познавательно-эстетическую функцию. Метафоризация лишается своей объективной основы и мотивированности. Так, например, в произведениях приверженцев одной из разновидностей авангардистского искусства — «метафорической поэзии» — наслоение метафор превращается в бессмысленную игру.

При изучении таких элементов мышления, как фантазия, интуиция, ассоциативность, исследователи все чаще обращаются к методам, объединяющим психологию с физиологией высшей нервной деятельности и кибернетикой. Психологический подход позволяет глубже понять феномен подсознательности, вне верной трактовки которого нельзя постигнуть общие закономерности мышления, соотношение «разума» и «интуиции», понятийного и образного. Если существенное значение материалистической физиологии для понимания психических процессов общепризнано и ее данные привносятся во многие работы по эстетике и вопросам творчества,¹⁴ то использование кибернетики в этом плане проходит начальный этап. При этом намечается плодотворное объединение средств и методов психологии и физиологии. Для нашей темы представляет интерес книга проф. Т. Кохонена «Ассоциативная память» (перевод с английского, М., 1980), где нет прямых выходов в изучение художественного творчества, но рассматриваются некоторые общие процессы ассоциативности, их механизм и их моделирование на основе новых системно-теоретических подходов.

В последние годы проблема бессознательного в системе «осознаваемое — неосознаваемое» стала привлекать пристальное внимание, но преимущественно при изучении научного мышления.¹⁵

¹⁴ См., например: Раппопорт С. Х. От художника к зрителю. М., 1978; Ашхаруа-Чолокуа А. А. Роль ассоциаций в механизме художественного воздействия. — В кн.: Эстетические очерки, вып. 5, М., 1979.

¹⁵ См., например: Бассин Ф. В. Проблема бессознательного. М., 1968; Кармин А. С., Хайкин Е. П. Творческая интуиция в науке. М., 1974; Налчаджян А. А. Некоторые психологические и философские проблемы

Некоторый перелом в применении общих подходов к исследованию этого феномена в художественном мышлении обещает постановка ее в четырехтомнике «Бессознательное».¹⁶ В одном из разделов второго тома этого издания — «Проявление бессознательного психического в структуре художественного восприятия и творчества» — опубликованы статьи общего методологического характера, а также связанные с конкретными аспектами этой проблемы в применении к литературе и некоторым видам искусства. При этом значительное место уделяется и вопросу о материальном субстрате, физиологической основе феномена «бессознательное». Такой параметр, как и указывается авторами, раскрывает одну из сторон познания этого феномена, характер которого детерминирован социальными и другими факторами мировосприятия, но весьма важен для обобщающей трактовки закономерностей творчества и восприятия. На этой основе возможно изучение и таких неясных, считавшихся таинственными феноменов, как творчество во сне или психопатологические проявления в искусстве. Критический анализ содержания раздела издания «Бессознательное», посвященного искусству, — специальная задача, но уже само по себе привлечение внимания к ряду возникающих при этом сложных проблем заслуживает положительной оценки.

Комплексное изучение — задача сложная, но у нас накоплен положительный опыт, который можно использовать при организации различных коллективов, призванных изучать вопросы искусства, требующих привлечения методов и средств ряда дисциплин. Среди участников работ Комиссии комплексного изучения художественного творчества при Научном совете по истории мировой культуры АН СССР около двухсот представителей многих отраслей знания: от философии, литературоведения, искусствоведения, эстетики, истории, социологии, психологии и т. д. до физиологии, кибернетики, физики, математики. Это содружество наук нашло отражение в ряде трудов Комиссии, и в том числе в выпущенных ею двенадцати сборниках. Проведено десять Всесоюз-

интуитивного познания. М., 1972; Ирина В. Р., Новиков А. А. В мире научной интуиции. Интуиция и разум. М., 1978. Книга проф. М. Бунге «Интуиция и наука» (перевод с английского, М., 1967) во многом ценная, однако в тех местах, где он касается соотношения науки и искусства, страдает упрощениями. Он утверждает, что фотонная гипотеза Эйнштейна или ЭВМ ENIAC представляют собою произведения, потребовавшие больше воображения, чем «Гамлет» Шекспира и «Страсти по Матфею» Баха и что научные теории настолько же поэтичны, как сама поэзия (см. с. 131). Типичная ошибка для тех, кто не учитывает специфическую природу процессов художественного познания.

¹⁶ Бессознательное. Природа, функции, методы исследования/ Под общей редакцией Прангашвили А. С., Шерозия А. Е., Бассина Ф. В. Тбилиси, 1978, т. I—III. — Выпуск этого издания был приурочен к Международному симпозиуму по проблемам неосознаваемой психической деятельности (Тбилиси, 29 XI—5 X 1979). Четвертый том, посвященный, как указано в аннотации к третьему тому, результатам дискуссии, еще не опубликован.

ных симпозиумов по фундаментальным проблемам творчества и подготовлено еще два. При создании нового направления комплексного изучения творчества иногда приходилось слышать названные вопросы: найдутся ли энциклопедисты с такой широтой знаний различных дисциплин, которые позволят им осуществлять принцип комплексности в собственных работах? Но Комиссия положила в основу своей деятельности такую задачу: каждый специалист подходит к той или иной проблеме творчества с позиций определенной науки, но имея в виду общую цель и исходя из общей методологической программы, выработанной в Комиссии (при этом, разумеется, для всех, кто участвует в нашей работе, независимо от специальности характерен не только живой постоянный интерес, но и широкая осведомленность в области литературы и искусства). В свое время скептики (а они всегда ходят при возникновении новых идей) утверждали, что при такой организации работы получится не цельная комплексность изучения, а сумма подходов с позиций разных наук. Конечно, на нынешней стадии комплексности изучения творчества невозможно достижение целостной системы представлений о творчестве во множестве проявлений его природы и функций — это задача будущего. Однако работа на этом пути была основана на единственно возможных в данных условиях требованиях.

Во-первых, она ведется на основе общей методологической программы, в которой определены задачи, возможности и границы каждой дисциплины, участвующей в исследовании художественного творчества (без преуменьшения или преувеличения таких возможностей и подмены многосложного изучения художественного творчества, социального по своей природе, биологическим подходом или подмены науки об искусстве математической искусствоведческой). В ходе работ разрабатывается и системный подход в междисциплинарных исследованиях, его различных уровней.

Во-вторых, ни одна наука не может заключить в себе полную многоаспектность. Поэтому даже то, что именуется скептиками «суммой подходов» (а на самом деле дает освещение той или иной проблемы в ракурсе определенной дисциплины, не замыкаясь в то же время в ее рамках), в действительности позволяет достигнуть всесторонности освещения того или иного объекта. (Ведь и наука о человеке в его целостности до сих пор не освещена в каком-либо одном труде. Знание о человеке складывается из суммы многих и многих наук — от философии, истории, социологии и т. д. до биологии и медицины). Но прогресс знаний о том или ином объекте выражается и в том, что каждая специальная наука обогащает познание закономерностей действительности во всем ее многообразии, и в этом одна из ценных сторон взаимодействия наук. Таково и содружество наук в области изучения художественного творчества — одной из форм отражения действительности.

В-третьих, содружество ученых различных специальностей позволило Комиссии определять и выдвигать наименее разработанные и актуальные сегодня проблемы, требующие комплексного подхода, и стимулировать их разработку в различных научных учреждениях и координировать ее. Особенность комплексного подхода заключается также и в том, что в нашей работе участвуют вместе с учеными те, кто создает произведения искусства: писатели, деятели театра и кино, живописцы, композиторы и т. д.

Конечно, предстоит еще многое сделать в области методологии и практики, — дело новое, но комплексное изучение художественного творчества за эти годы укрепились как научное направление, получило широкое признание у нас и за рубежом (о чем свидетельствуют многочисленные отклики и рецензии на наши труды в советской и зарубежной печати, а также переводы на иностранные языки работ, изданных Комиссией).

Вряд ли есть необходимость останавливаться здесь подробнее на методологии и задачах комплексного изучения творчества, читатели сборников Комиссии, специально созданной для такого изучения, знакомы с ее установками и деятельностью по предыдущим сборникам.¹⁷ Скажу лишь кратко о связях общей психологии с психологией художественного творчества.

За последние годы психология как наука успешно развивается. Плодотворны исследования, связанные с вопросами детерминации психологических явлений, со спецификой психологических процессов, с психологией мышления, со структурой личности. Привлекают все больше внимания такие сложные проблемы, как интуиция, «бессознательное». Укрепляется союз психологии с материалистической физиологией высшей нервной деятельности. Все это имеет значение и для психологии художественного творчества — дисциплины, для которой полезно и необходимо переосмысление в своих целях достижений общей психологии и ее категориального аппарата (хотя еще во многом несовершенного). Однако при всем этом психология как наука не обладает методологией, которая может быть применена к изучению процессов и специфики процессов художественного творчества.¹⁸ Психология весьма важна в комплексе дисциплин, методы и средства которых используются в изучении закономерностей процессов творчества, но вопреки старой традиции отнюдь не определяют методологию этого изучения.

¹⁷ См. библиографию трудов Комиссии (требующую сегодня дополнений) в кн.: Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978.

¹⁸ Видный советский психолог М. Г. Ярошевский признал ограниченность возможностей психологии, ее ресурсов при исследовании творческой деятельности ученого (см.: Вопросы философии, 1969, № 3, с. 44—45). Тем более очевидна эта ограниченность при изучении особенно сложной деятельности художника.

В заключение — о материале, которым могут располагать изучающие процессы творчества.

Как упомянуто выше, материал этот почти необозрим. До сих пор не существует библиографических справочников, которые дали бы представление о его широте и разнообразии. Использован он мало. Это по существу материалы всей творческой лаборатории художника, его подготовительные работы, наброски, дневники, письма, а также наблюдения и самонаблюдения над процессами творчества — все то, что, казалось бы, известно по своей номенклатуре, но не исследовано с позиций системного подхода. (Правда, самонаблюдения, даже самые обстоятельные, не раскрывают полностью процессы творчества автора, не всегда достоверны, требуют осторожности при их использовании исследователями, но все же весьма важны).

Многое раскрывается и в самих художественных произведениях: классический пример — роман Томаса Манна «Доктор Фаустус» — исследование писателем своего собственного творчества, роман о романе. Есть немало и других произведений этого рода в различных жанрах. Последнее время в литературе усиливается стремление писателей раскрывать в своих художественных произведениях те или иные стороны процесса творчества, вступать в интимный контакт с читателем, рассказать о перепитиях, возникающих в ходе работы. Один из последних примеров — напечатанный в 1978 г. в «Новом мире» роман Каверина «Двухчасовая прогулка», куда вмонтированы рассуждения писателя о своем творчестве (и даже о том, чем отличается, по его мнению, произведение поэтическое от прозаического). Яркий пример — интересная повесть французского писателя Рене Паскаля «Кружевница»: автор приводит здесь различные варианты поворота сюжета, объясняя, почему тот или иной вариант неоправдан, а выбран единственно возможный. Иной, но также характерный пример — рассказ японского писателя Акутагавы «Чаща», ставший основой фильма Куросавы «Расемон»: здесь — проигрывание ситуаций, разные их варианты — на этот раз без определенного решения проблемной ситуации произведения. Такого рода произведения также ценны для изучения процессов творчества.

Но самый ценный источник для исследователя — это рукописи писателя, композитора, этюды и эскизы живописца, материалы о ходе создания спектаклей и кинофильмов — словом, все, что фиксирует динамику творческого труда, движение замысла. Наибольшие успехи в использовании источников такого рода имеются в литературоведении, где наметилась тенденция сближения текстологии — дисциплины, изучающей рукописи писателей, с психологией творчества. Изучение закономерностей процессов композиторского творчества у нас только в последние годы нача-

ПСИХОЛОГИЯ В СИСТЕМЕ КОМПЛЕКСНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ ТВОРЧЕСТВА

Долгое время монополия в области изучения творческой деятельности принадлежала психологии. Однако в последние годы отчетливо обнаружилось, что полноценное удовлетворение запросов современной практики, в частности потребности управления творческой деятельностью (наращивание творческого потенциала ученых, изобретателей и т. п.), невозможно средствами одной психологии. Для удовлетворения таких запросов необходимы комплексные исследования, вовлекающие в себя разные области знания, опирающиеся на взаимосвязь наук.

Комплексный характер проблемы творчества безоговорочно признается сейчас большинством наших исследователей, активно работающих в данной области. Такое единодушие в значительной мере объяснимо достигнутым осознанием сложности проблемы, невозможности эффективного продвижения в ней непосредственным путем. Однако реализация комплексного подхода наталкивается на серьезные трудности: комплексные исследования должны иметь свои специфические принципы организации, свою стратегию. Но как определить комплекс наук, необходимый для полноценного изучения творчества? Как построить стратегию комплексного исследования? Как найти место психологии в составе комплекса? Актуальность этих вопросов обнаруживается уже при первых попытках установить взаимоотношение между творческой деятельностью и психологией.

На уровне формальной схемы, в самых общих чертах взаимоотношение между психологией и творческой деятельностью допустимо рассматривать как зону пересечения двух окружностей, одна из которых символизирует знания о творчестве, другая — психологию. Однако области реальности, которые должна отображать данная схема, до сих пор отчетливо не очерчены, что наряду с другими причинами связано с уровнем понимания природы творчества, с одной стороны, и природы психологического — с другой.

Недостатки понимания природы творчества обнаруживаются уже в самых элементарных, казалось бы, положениях, например в вопросе о критериях творческой деятельности. Вопрос этот имеет огромную практическую значимость в науке, технике, искусстве. Однако отсутствие достаточно строгих критериев для определения разницы между творческой и нетворческой деятельностью человека сейчас общепризнано. Вместе с тем понятия о критериях творчества и природе творческой деятельности, ее сущности теснейшим образом взаимосвязаны. Это — две стороны одной и той же проблемы.

Недостаточная разработанность вопроса о природе психического следует уже из того, что в психологии до сих пор отсутствует общепринятый подход к пониманию этой природы. В качестве предмета психологического исследования чаще всего выдвигаются конкретные явления (например, субъективный мир человека, его деятельность и т. п.), хотя уже в прошлом многократно подчеркивалось, что таким предметом является не вся, допустим, деятельность, а одна из ее абстрактно выделенных сторон. Продолжается борьба двух взаимоисключающих позиций, касающаяся наиболее общей, основополагающей характеристики психического. Одна из этих позиций считает психическое идеальным (т. е. нематериальным), другая утверждает его материальность.

Все перечисленное с достаточной убедительностью говорит о том, что современное состояние знаний по психологии творчества категорически требует предварения дальнейших ее исследований специальным рассмотрением основных образующих этой науки. Вопрос о взаимоотношении психологии и творческой деятельности превращается, таким образом, в методологическую проблему, находящуюся в стадии поиска решения. Это и дает нам возможность представить один из возможных путей данного поиска.

Основу этого пути составляют положения, названные нами представлением о центральном звене психологического механизма творчества.

Представление о центральном звене психологического механизма творчества разработано в итоге сопоставления двух циклов проведенных автором экспериментальных исследований. Первый цикл составили опыты по изучению внутреннего (модельного) плана действий (грубо говоря, способности человека действовать «в уме»). Второй цикл — опыты, направленные на изучение хода решения творческой задачи людьми, у которых данная способность достигла полного развития.

Материалы экспериментов первого цикла подробно изложены автором в книге «Знания, мышление и умственное развитие» (М., 1967). Приведем общее содержание полученных результатов.

Если условиться понимать интеллект как аппарат специфического для живой системы ориентирования во времени и пространстве, то в качестве важнейшей особенности психологического механизма интеллекта человека можно указать на присущий ему внутренний план действий. Именно эта способность прежде всего отличает психологический механизм интеллекта человека от соответствующего механизма интеллекта животных. При экспериментальном изучении развития внутреннего плана действий было установлено несколько этапов данного развития. Каждый из этапов достаточно резко отличается от другого и вместе с тем пластично связан с соседним, переходит в него. Роль основного критерия при выделении этапов выполняет степень представленности и дифференцированности психологической структуры деятельно-

сти во внутреннем плане. Этапы достаточно различаются и по общему типу поведения, соответствующему каждому из них.

На первом этапе человек не может действовать «в уме» и вообще подчинять свои действия задаче, выраженной словесно, хотя он способен манипулировать вещами. Цели направлены лишь на преобразование предметной ситуации (ситуации, состоящей из объектов-оригиналов). Таковы же и побудители активности. Регуляция действий возможна лишь при опоре на восприятие ситуации. Действия контролируются исключительно объектами-оригиналами. Оценка действий всецело субъективна, эмоциональна.

На втором этапе задача, в постановку которой вовлечена речь, может быть решена, но лишь во внешнем плане — путем манипуляций объектами-оригиналами. Однако затем результат действия может быть репродуцирован во внутренний план, словесно выражен. Таким образом, в план знаковых моделей переводятся продукты действий. Однако их процессы во внутреннем плане еще не представлены — средства деятельности во внутреннем плане еще отсутствуют — способы действий не осознаются. Слово выступает как «сигнал сигнала»: оно «срабатывает» только тогда, когда у человека уже имеется соответствующая программа, подготовленная во внешнем плане. Действия контролируются вещами и их представлениями. Оценка эмоциональна. Однако внешние речевые указания уже начинают оказывать влияние на выбор цели, на регуляцию действия, на его контроль и оценку.

На третьем этапе задачи могут быть решены манипулированием представлениями объектов. Но еще не удается жестко подчинить эти манипуляции словесно поставленной задаче. Во внутреннем плане происходят существенные сдвиги: расчлняются процесс и продукт действия. Способы действий осознаются. Это и приводит к дифференциации возможных целей на практические и теоретические (практическая цель направлена на преобразование ситуации, теоретическая — на выявление способа такого преобразования). Расчлняется цель и мотив. Слово приобретает новую функцию: оно становится знаковым сигналом, который не только активизирует готовую программу, но может нести в себе зародыш собственной команды — программы действий.

На четвертом этапе способность подчинять манипулирование представлениями требованиям словесно поставленной задачи оказывается сформированной. Задачи решаются по принципу проб и ошибок. Вместе с тем при повторном обращении к задаче найденный путь уже может составить основу плана повторных действий, каждое из которых теперь строго соотносится с требованиями задачи. Таким образом, повторно задача решается по плану, в основу которого кладется предшествующее решение практической задачи. План строится путем преобразования эффекта решения практической задачи в задачу теоретическую — испытуемый строит вынесенную вовне логическую самокоманду.

Контроль и оценка действий становятся в том и другом ограниченными.

На пятом и шестом этапах наметившиеся тенденции достигают полного развития. Способность к самокоманде сформирована. Действия систематичны, построены по замыслу, программированы, строго соотносены с задачей. Контроль деятельности и оценка ее результата становятся всецело логическими. Своеобразие этих этапов состоит в том, что построение плана предваряется анализом и синтезом собственной структуры задачи. Здесь преодолевается непосредственная привязанность к практическому решению. План строится не на основе «логики удовлетворения потребности», побуждающей к решению задачи, а на основе возможного непосредственного учета «логики самих вещей», что связано с включением в деятельность познавательной мотивации.

Таким образом, в случае, когда для решения задачи в опыте человека имеются готовые логические программы, решение задачи протекает плавно, соответственно типам деятельности пятого и шестого этапов и не сопровождается существенными сдвигами в эмоциональных показателях. Аналогичное наблюдается и на начальной стадии решения творческих задач, когда человек применяет готовые логические приемы, создавая тем самым исходный неверный замысел (в ситуациях творческих задач исходная субъективная логика не подтверждается практикой, человеку не хватает для решения наличных знаний). Неадекватность таких программ и превращает задачу в творческую. Решить ее теперь возможно лишь с помощью интуиции (т. е. действуя с объектами-сигналами). Это очевидно: когда исчерпаны все знания, но все же задача не решена, подсказать ее решение может только «объективная логика», в простейшем случае — сами вещи. И действительно, организация деятельности человека существенно изменяется: тип деятельности уподобляется типам начальных этапов развития психологического механизма интеллекта. В деятельности, направляемой вначале исходным логическим замыслом, но затем резко изменившей свой тип, формируется новая, интуитивная, модель ситуации. Эта модель и обеспечивает в удачных случаях достижение интуитивного решения.

«Удачные случаи» исследованы и подробно описаны автором в книге «Психология творческого мышления» (М., 1960). Решающая роль в этих случаях принадлежит побочным продуктам.

Для пояснения понятия «побочный продукт» воспользуемся простейшим примером. Лежащие на столе листы бумаги сдувает ветер. У работающего за столом возникает потребность прижать их. Используется первый попавшийся под руку предмет: книга, пепельница и т. п. Проведая в таких условиях нужное действие, человек нередко не может отдать себе отчет в том, каким именно предметом он воспользовался, какое точно место занял предмет на прижатом им листе бумаги (а это и составляет побочный продукт). В словесном отчете вычлениаются лишь некоторые свойства

предмета (объем, масса), существенные с точки зрения цели данного действия (а это и составляет прямой продукт). Равным образом человек не может непосредственно использовать побочные продукты в сознательной организации последующих действий. Непосредственно этот продукт выступает лишь в объективно зафиксированном результате действия — в преобразованиях объекта. Однако специальное экспериментальное исследование, опирающееся на метод, открывающий возможность психологического проникновения в область непосредственно не отображаемых явлений, показало, что побочный продукт существует не только в преобразованном объекте. Данное преобразование психически отражается (но не входит в состав осознаваемого психического отражения), и при определенных условиях оно может принять участие в регуляции последующих действий (неосознаваемый опыт). Исследование этих условий привело к установлению ряда закономерностей: интуитивное решение возможно лишь в том случае, если ключ к нему уже содержится в неосознаваемом опыте; такой опыт малоэффективен, если он сложился в действиях, предшествующих попыткам решить творческую задачу; он становится эффективнее, формируясь под влиянием особой мотивации — на фоне поисковой доминанты; его эффективность возрастает, когда исчерпываются неправильные приемы решения задачи, но еще не гаснет целевая поисковая доминанта; влияние неосознаваемой части действия тем эффективнее, чем менее содержательна сама по себе его осознаваемая часть; усложнение ситуации, в которой приобретает неосознаваемый опыт, препятствует его последующему использованию; аналогичное усложнение самой задачи также действует отрицательно; успех решения связан со степенью автоматизации способов действий, в ходе которых складывается необходимый неосознаваемый опыт, — чем менее автоматизирован этот способ, тем больше шансов к успеху; чем к более общей категории можно отнести итоговое решение творческой задачи, тем вероятнее нахождение такого решения.

Таким образом, неосознаваемый опыт иногда содержит в себе ключ к решению творческой задачи и проявляется в удачный момент в виде неожиданной подсказки, ведущей к интуитивному решению. Формирование таких подсказок возможно лишь при опоре на предметы-оригиналы (включая в их состав и модели, выступающие в функции оригиналов). Производство побочных продуктов не осознается, контролируется исключительно предметами-оригиналами. Оценка эффекта использования побочного продукта эмоциональна.

В итоге интуитивного решения побочный продукт (теперь уже в форме именно интуитивного решения) «проникает» во внутренний план. Соответственно изменяется и тип деятельности, он уподобляется типу второго этапа развития психологического механизма интеллекта. Подобные преобразования продолжают и дальше. Во внутренний план проникает способ, соответствующий

данному продукту. В контроль и оценку включаются представления. Побочный продукт преобразуется в прямой. В дальнейшем контроль и оценка становятся все более логичными, роль представлений и эмоций ограничивается. Наконец, наметившаяся тенденция полностью развертывается. Контроль и оценка становятся всецело логичными. Пробы и ошибки исчезают. Решение опирается на анализ и синтез структуры задачи.

Таким образом, процесс интуитивного поиска не осознается. Вначале осознается лишь сам факт удовлетворения потребности. Поэтому интуитивное решение и выступает как неожиданное. Оно всегда предшествует логическому. Логическое решение побуждается потребностью передать интуитивно найденное другому человеку, использовать такое решение в ситуации более сложной задачи и т. п. Здесь и возникает необходимость выразить решение в языке — вербализовать его; а иногда и формализовать — оформить логически.

Сопоставление исследования психологического механизма интеллекта с анализом хода решения творческих задач интеллектуально развитыми испытуемыми, проведенное автором в книге «Психология творчества» (М., 1976), показало: в условиях развитой способности этапы ее развития не исчезают; вместе с возникновением новых этапов предшествующие преобразуются, но сохраняют свои отчетливые следы — этапы развития способности трансформируются в структурные уровни и выступают как функциональные ступени ее решения. Эти положения и составили основу представления о центральном звене психологического механизма творчества. Согласно данному представлению, указанное звено характеризуется единством логического (понимаемого как действия со знаковыми моделями) и интуитивного (понимаемого как действия с оригиналами); организация этого единства включает в себя иерархию плавно переходящих один в другой структурных уровней — трансформированных этапов описанного раньше развития; данные структурные уровни и превращаются в ситуациях творческих задач в функциональные ступени их решения. Функционирование механизма расчленяется на несколько фаз: 1) логического анализа проблемы — приложения наличных знаний, возникновения потребности в новизне (тип деятельности на этой фазе определяется доминированием высшего уровня); 2) интуитивного решения — удовлетворения потребности в новизне (здесь доминирует низший уровень); 3) вербализации интуитивного решения — приобретения нового знания (средний уровень); 4) формализации нового знания — формулирования логичного решения (высший уровень).

Сформулированное представление было приложено к изучению группового творчества. Анализ решения творческой задачи группой показал неоспоримое преимущество группового решения по сравнению с индивидуальным: в течение заданного интервала времени ни один из индивидуально работавших испытуемых не

нашел решения; те же самые испытуемые, объединяемые в группы, легко решали задачу. Главная причина успеха состояла в том, что условия использования побочного продукта в группе существенно упрощаются. Тот член группы, в действиях которого возникает побочный продукт, загружен целью. Другой, наблюдая со стороны, оказывается в более благоприятных обстоятельствах. Существенные преимущества группового решения обнаружались и на фазах логического анализа, вербализации и формализации. Было установлено также, что для каждой фазы решения нужна особая ролевая структура членов коллектива, по мере прохождения фаз деловые отношения в группе флюктуируют от отношений, свойственных хорошо организованному коллективу, до отношений, свойственных малоорганизованной группе, и обратно.

Множество данных говорит о том, что механизм индивидуального познания можно рассматривать как один из структурных уровней организации механизма общественно-исторического познания. Известно, что в филогенезе механизм индивидуального познания формировался под непосредственным влиянием развития познавательной деятельности общества. Поэтому между тем и другим должно быть определенное сходство. Это и дает право распространять общую схему представления о центральном звене психологического механизма творчества на представление о специфическом механизме общественно-исторического познания. Попытка реализации такого замысла показала его явную правомерность. В итоге появилась основа для разработки стратегии комплексного исследования творческой деятельности.

Анализ разработанной стратегии привел к выводу, что комплексные исследования в своем итоге образуют новый тип знания — действительно-преобразующий. Этот тип не отвергает предшествующих типов знания — созерцательно-объяснительного и эмпирического: он включает их в себя в преобразованном виде. Особенно отчетливо преемственность типов знания выступает в том случае, когда стратегия рассматривается в аспекте ее исторического формирования.

На первом этапе такой стратегии продуцируется знание созерцательно-объяснительного типа. Исследователь здесь не вмешивается в ход событий. Он описывает их. В итоге формируется синкретическая (нерасчлененная) модель явления. Построение и интерпретация такой модели обычно ведется с позиции какой-либо теории, заимствованной из другой, более развитой области знания, а потому и не вполне адекватно исследуемому явлению.

На втором этапе продуцируется знание эмпирического типа. Полученная ранее синкретическая модель становится предметом эмпирического исследования. Начинается анализ явления. С точки зрения практических определителей выявляются его различные стороны, которые подвергаются теперь уже экспериментальному исследованию. Исследователь воздействует на явление, не учитывая при этом тех внутренних преобразований, которые

происходят в самом предмете. В итоге описывается способ воздействия, достигший желаемого эффекта. Он и заключает в себе эмпирическую закономерность. Мощность этой закономерности невелика. Она достаточна лишь для решения тех повторных задач, в ситуациях которых состояние предмета воздействия остается тождественным состоянию его в момент исследования. Специфическая особенность эмпирического этапа состоит в том, что критерии, на основании которых выделяются различные стороны явления, — субъективны. Количество таких критериев ничем не ограничено. В итоге множества эмпирических работ возникает так называемая эмпирическая многоаспектность. Огромная масса таких работ на уровне эмпирии не обобщаема. Она представляет конгломерат знаний, которые до поры до времени захлестывают науку.

Переход к новому типу знания — действенно-преобразующему — осуществляется на следующем этапе. Здесь место субъективных критериев расчленения исследуемого явления занимают объективные критерии. В качестве объективных критериев используются структурные уровни организации явления — трансформированные этапы его развития. По этим критериям происходит упорядочивание эмпирической многоаспектности. Эмпирические модели преобразуются в абстрактно-аналитические и становятся предметом абстрактно-аналитического исследования. Здесь изучаются абстрактно-выделенные структурные уровни организации явления, соответствующие представлению о формах движения материи. Устанавливаются соответствующие данным формам законы.

Вслед за тем на основе синтеза этих законов создаются аналитико-синтетические модели явлений, выявляются соответствующие им конкретные законы. Эти законы после эмпирической доводки и превращаются в руководства практическими действиями.

Таким путем намеченный в экспериментах принцип обобщается и превращается в один из принципов развития, согласно которому этапы развития явления трансформируются в структурные уровни его организации и функциональные ступени дальнейших развивающихся взаимодействий.

С позиции этого принципа творчество в широком смысле выступает как механизм развития, как взаимодействие, ведущее к развитию. Творчество человека понимается как одна из конкретных форм проявления этого механизма. И эта форма расчленяется в свою очередь на структурные уровни организации.

Появляется возможность сформулировать процессуальный критерий творчества: потребность в развитии возникает на высшем уровне, средства к ее удовлетворению складываются на низших уровнях; включаясь в функционирование высшего уровня, эти средства преобразуют способ функционирования.

Состав комплекса наук, необходимый для комплексного исследования творчества, определяется анализом генезиса творчества

и современным уровнем дифференциации знаний, предпосылки к которому сложились в эмпирической многоаспектности.

Анализ места психологии в системе комплексного исследования творчества приводит к представлению о психическом как об одном из структурных уровней организации творческой деятельности живых систем. Рассмотрение генезиса структурных уровней организации живых систем и места психического в системе этих уровней раскрывает главный признак психического уровня — его сигнальность.

Предметом психологии творчества становится, таким образом, психический уровень организации творческой деятельности.

Такие решения раскрывают новые перспективные пути к изучению внутренних проблем психологии творчества — к экспериментальному анализу его психологического механизма — психологических условий эффективности творческого труда. Все эти условия рассматриваются как то, что благоприятствует эффективному срабатыванию центрального звена психологического механизма творчества.

На этой же основе строится вся система понятий психологии творчества, ее внутренняя логика.

Экспериментальное исследование психологии творчества превращается, таким образом, в экспериментальное исследование одной из частных форм развития.

В связи с раскрытием отношений психологии творчества и творческой деятельности возникает множество вопросов, представляющих прямой интерес для понимания дальнейшего развития обширного ряда современных гуманитарных наук, их перестройки в результате сложного взаимодействия и взаимовлияния.

Разумеется, по отношению к творческой деятельности в области литературы и искусства изложенная здесь структура психологического механизма требует соответствующей модификации. На этом пути и необходим союз психологов, литературоведов, искусствоведов, призванных решить эту задачу.

П. В. Симонов

«СВЕРХЗАДАЧА» ХУДОЖНИКА В СВЕТЕ ПСИХОЛОГИИ И НЕЙРОФИЗИОЛОГИИ

Отвечая на вопрос «что такое искусство?», Л. Н. Толстой писал: «Вызвать в себе раз испытанное чувство, и вызвав его в себе, посредством движений, линий, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, — в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек со-

знательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их».¹ Это классическое определение нуждается в существенном уточнении: о каких чувствах идет речь? Совершенно очевидно, что «эмоциональный резонанс» читателя не является самоцелью, в противном случае натуралистическое воспроизведение леденящих кровь картин оказалось бы вершиной литературного мастерства. Версия об искусстве как «передаче чувств» была подвергнута блестящему критическому анализу Л. С. Выготским, подробно рассмотревшим принципиальное отличие эмоций, вызываемых литературным произведением, от эмоций, испытываемых читателем в его повседневной жизни.²

Можно, конечно, сколь угодно долго рассуждать об эмоциях «умных» и «неумных», об эмоциях «низших» биологических и «высших» эстетических, но в процессе этих рассуждений полезно, по-видимому, познакомиться с тем, что же такое эмоция, какие факторы и по каким законам порождают то особое состояние человеческого мозга, которое мы называем эмоцией, чувством, переживанием, настроением, аффектом и т. п. В психологических руководствах эмоцию принято определять как «переживание человеком своего отношения к окружающему миру и к самому себе». Такое справедливое в самых общих чертах определение сейчас же ставит вопрос о том, чем обусловлено, от чего зависит подобное «отношение»? Почему в одних условиях оно проявляется чрезвычайно ярко, а в других едва выражено? Почему в одних случаях отношение является таким, а в других прямо противоположным?

В 1964 г., опираясь на результаты собственных исследований и анализ многочисленных литературных данных, мы пришли к выводу о том, что эмоция есть отражение какой-либо актуальной потребности (ее качества и величины) и оценки мозгом вероятности (возможности) удовлетворения этой потребности на основе генетического и ранее приобретенного опыта. Подобную оценку мозг производит, сопоставляя информацию о средствах, прогностически необходимых для достижения цели (удовлетворения потребности), с информацией о средствах, которыми реально располагает субъект. Вот почему наша концепция получила наименование «информационной теории эмоций».³ В нейрофизиологическом аспекте эмоция есть активное состояние системы специализированных мозговых образований, побуждающее субъекта изменить свое поведение в направлении минимизации (т. е. ослабления, прерывания, предотвращения) или максимализации (т. е. усиления, продления, повторения) этого состояния.

¹ Л. Н. Толстой о литературе. М., 1955, с. 357.

² Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1965, с. 316.

³ Симонов П. В. Теория отражения и психофизиология эмоций. М., 1970.

В случае низкой вероятности удовлетворения потребности возникают отрицательные эмоции страха, гнева, горя, отчаяния. Возрастание вероятности достижения цели по сравнению с ранее имевшимся прогнозом порождает положительные эмоции удовольствия, радости, восторга. Точное совпадение прогноза с полученной информацией, полное соответствие необходимого с имеющимся делает эмоцию излишней. Пример тому — наши рутинные, подчас автоматизированные действия, которые мы осуществляем, не испытывая ни тревоги, ни особого воодушевления. Это правило универсально, и эмпирическое деление эмоций на «умные», «неумные», «низшие», «высшие» и т. п. имеет в своей основе безграничное многообразие и качественное различие тех *потребностей*, на базе которых возникает данное эмоциональное состояние. Так, например, чувствами принято называть эмоции, возникающие на базе сложных социальных и идеальных (культурных, духовных) потребностей человека. Большое значение при этом имеет и фактор времени. Стремительно развертывающуюся эмоциональную реакцию психолог назовет аффектом, а эмоциональное состояние, сохраняющееся на протяжении часов, дней, недель, — настроением.

Не следует забывать, что абсолютное доминирование какой-либо одной потребности — сравнительно редкий случай. Гораздо чаще мы имеем дело с динамическим сосуществованием двух, трех и более потребностей, обладающих в один и тот же момент разной перспективой их удовлетворения. Тогда каждая из потребностей генерирует свою эмоцию, а все вместе они образуют единый сложный эмоциональный аккорд («Мне грустно и легко. Печаль моя светла...»), нередко упоминаемый критиками «информационной теории эмоций» в качестве примера, якобы противоречащего этой теории.

Теперь мы можем вернуться к вопросу об эмоциях, возникающих при чтении художественной литературы. Разумеется, здесь не существует прямой «передачи чувств» от автора к читателю. Как и во всех остальных случаях жизни, эмоции читателя зависят от того, *какие его потребности и в какой мере удовлетворяются информацией*, содержащейся в художественном произведении. Чувства автора имеют значение лишь в качестве важнейшего фактора его творческой деятельности, о чем подробнее мы будем говорить ниже. Утверждение о том, что «истинные музыканты не чувства выражают в музыке, а музыку превращают в чувство», справедливо для любого художественного творчества, литературного в том числе. Для читателя важны не эмоции автора, а то «сообщение» о мире и человеке, о добре и зле, о правде и справедливости, которое несет (или не несет!) в себе литературное произведение. Л. Н. Толстой писал своему сыну: «У тебя, я думаю, есть то, что называется талантом и что очень обыкновенно и не ценно, то есть способность видеть, замечать и передавать, но до сих пор в твоих рассказах не видно еще потребности

внутренней, задушевной высказаться...». Мысль Толстого много лет спустя продолжает Уильям Голдинг: «Отчасти искусство включает в себе сообщение, но лишь отчасти. В остальном — это открытие... И все же я... твердо верю, что искусство, не заключающее в себе сообщения, бесполезно».⁴

Чем значительнее сообщение художника, чем в большей мере оно обладает чертами открытия великой правды о мире и человеке и чем, с другой стороны, острее потребность зрителя (читателя, слушателя) постичь эту правду, тем сильнее эмоциональный отклик аудитории, тем очевиднее желанный эффект сопереживания. Такое совпадение мы называем народностью искусства.

Поскольку искусство есть деятельность познания, ключевым моментом этой деятельности оказывается открытие, где роль гипотезы играет феномен, названный К. С. Станиславским сверхзадачей. «Подобно тому, как из зерна вырастает растение, — писал Станиславский, — так точно из отдельной мысли и чувства писателя вырастает его произведение... Условимся... называть эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи... сверхзадачей произведения писателя».⁵

Сверхзадача характеризуется следующими чертами.

1. Будучи тесно связана с мировоззрением художника, с его гражданской позицией, сверхзадача не тождественна им, поскольку является эстетической категорией, специфическим феноменом художественной деятельности.

2. Определить сверхзадачу словами можно только приблизительно, потому что в целом она непереводаима с языка образов на язык понятий. Отсюда проистекает множественность (практически — неисчерпаемость) толкований сверхзадачи одного и того же произведения.

3. Процесс нахождения, открытия сверхзадачи протекает в сфере неосознаваемой психической деятельности, хотя путь к этому открытию равно как и последующая оценка его эстетической, философской, общественной значимости характеризуется активным участием сознания.

Последнее обстоятельство делает необходимым рассмотреть вопрос о взаимодействии сознания и неосознаваемых форм психической деятельности в процессе художественного творчества.

Мы полагаем, что ключ к уяснению природы сознания содержится в самом его наименовании: сознание, т. е. такое знание, которое может быть передано, стать достоянием других членов общества. Сознание — это мышление вместе с кем-то (сравни с сочувствием, со-страданием, со-переживанием, со-трудничеством и т. д.). Осознать, значит приобрести потенциальную возмож-

⁴ Иностран. лит., 1973, № 10, с. 216.

⁵ Станиславский К. С. Собр. соч. В 8-ми т. М., 1954, т. 2, с. 332.

ность научить, передать свое знание другому. Сознание носит изначально социальный характер, причем социальность этой формы отражательной деятельности мозга включена в его внутреннюю структуру.

Наряду с сознанием существует огромная область неосознаваемого психического. Здесь и произвольное запоминание, и вторично неосознаваемые автоматизированные действия, и восприятие слабых (подпороговых) внешних раздражителей, и определенные этапы творчества. На последней разовидности неосознаваемой активности следует остановиться особо. «Творческая личность, — утверждает американский психолог Л. С. Кьюби, — это такая, которая некоторым, сегодня еще случайным образом сохраняет способность использовать свои подсознательные функции более свободно, чем другие люди, которые, быть может, потенциально являются в равной мере одаренными».⁶ «Интуиция, вдохновение — основа величайших открытий, в дальнейшем опирающихся и идущих строго логическим путем, — не вызываются ни научной, ни логической мыслью, не связаны со словом и с понятием в своем генезисе», — свидетельствует В. И. Вернадский.⁷ По мнению О. Барояна, «научная интуиция — это чувство (и прежде всего чувство!) перспективы в развитии проблемы. Интуиция начинается там, где обрываются логические пути анализа проблемы, где одни лишь знания бессильны. Психологические корни интуиции — в эмоциональной силе и окраске абстрактного мышления. Это сила, доходящая до страсти, по словам Павлова, — „главное в работе ученого“. Именно собственное эмоциональное отношение к проблеме позволяет ученому видеть то, мимо чего проходят другие, быть не в ладах с логикой и здравым смыслом, удивляться тому, чему никто не удивляется, проходить мимо общепризнанных „золотых жил“. И это качество — одно из главных факторов, определяющих рост науки».⁸

Заметим, что выраженная эмоциональность интуиции не должна вводить нас в заблуждение. Сама эмоция не несет никакой дополнительной информации, не является источником нового знания. Другое дело, что оценка вероятности достижения цели может происходить как на осознаваемом, так и на неосознаваемом уровне. Примером неосознаваемого прогнозирования как раз и служит интуиция, где оценка приближения к цели или удаления от нее первоначально реализуется в виде эмоционального «предчувствия решения», побуждающего к дальнейшему анализу ситуации, породившей эту эмоцию. Эмоциональная реакция субъекта в момент возникновения гипотезы может быть, например, объективно

⁶ Цит. по: Ярошевский М. Г. Психология науки. — Вопросы философии, 1967, № 5, с. 79.

⁷ Вернадский В. И. Размышления натуралиста. В 2-х кн. М., 1977, кн. 2, с. 111.

⁸ Бароян О. Талант исследователя. — Литературная газета, 1967, № 10, с. 11.

зарегистрирована в виде колебания электрических потенциалов кожи.⁹

Очень часто под термином «интуиция» объединяются два явления, существенно отличные друг от друга. Интуитивным может быть не вполне осознаваемое использование ранее приобретенного опыта, например интуитивная догадка врача о болезни пациента по каким-то характерным признакам, наблюдавшимся у больных с таким же диагнозом. Здесь нет ни открытия, ни новизны. Такого рода интуицию правомерно отнести к деятельности подсознания. Другое дело, если речь идет об интуиции в смысле В. И. Вернадского как о способности совершенно нового и неожиданного взгляда на предмет, позволяющего обнаружить в этом предмете ранее неизвестные свойства и закономерности.

Тем не менее огромная масса неосознаваемых проявлений деятельности мозга обычно именуется «подсознанием». В результате в одном ряду оказываются явления чрезвычайно далекие друг от друга, например влияющие на психическое состояние человека сдвиги внутренней среды организма и творческие озарения великого художника. Объединение под эгидой одного и того же понятия столь различных процессов создает угрозу «короткого замыкания» между представлениями о природе этих процессов. И тогда возникает иллюзия объективно несуществующих причинно-следственных связей. Сложнейшие проявления человеческой психики, порожденные социальными и идеальными потребностями, насильственно сводятся к одному — единственному биологическому источнику, будь то секс или потребность в пище. По мнению некоторых авторов, «высшие мотивации возникают на основе механизмов низших биологических мотиваций... именно на основе пищевой потребности и ее удовлетворения у человека по существу строятся все (!) формы целенаправленной деятельности».¹⁰ Насколько же пронизательнее был Ф. М. Достоевский, утверждавший, что без твердого представления себе, для чего ему жить, человек не согласится жить и скорей истребит себя, чем останется на земле, хотя бы кругом его все были хлебы. Клиницисты-психоневрологи знают, что именно утрача смысла своего существования («для чего жить?») подчас является причиной самоубийства в состоянии депрессии на фоне полного материального благополучия.

Стремление разделить, упорядочить, дифференцировать проявления неосознаваемого психического ныне воспринимается как настоятельная нужда. Это стремление отчетливо выявилось в творческих поисках К. С. Станиславского.

⁹ Симонов П. В., Иванов И. С., Валеева М. Н. Экспериментальное исследование положительных эмоциональных реакций человека. — Журнал высшей нервной деятельности, 1968, № 6, с. 932. Тихомиров О. К., Виноградов Ю. Е. Эмоции в функции эвристики. — Психологические исследования. М., 1969, вып. 1, с. 3.

¹⁰ Судаков К. В. Биологические мотивации. М., 1971, с. 272.

Станиславский начал с мужественного отказа от попыток прямого волевого вмешательства в те стороны творческого процесса, которые не осознаются и принципиально не подлежат какой-либо формализации. «Нельзя выжимать из себя чувства, нельзя ревновать, любить, страдать ради самой ревности, любви, страдания. Нельзя насилловать чувства, так как это кончается самым отвратительным актерским наигрыванием. . . Оно явится само собой от чего-то предыдущего, что вызвало ревность, любовь, страдание. Вот об этом предыдущем думайте усердно и создавайте его вокруг себя. О результате же не заботьтесь».¹¹ В этом своем утверждении Константин Сергеевич поразительно близок завету Л. Н. Толстого, писавшего Н. Н. Страхову: «все как будто готово для того, чтобы писать — исполнять свою земную обязанность, а недостает толчка веры в себя, в важность дела, недостает энергии заблуждения, земной стихийной энергии, которую выдумать нельзя. И нельзя начинать. Если станешь напрягаться, то будешь неестественен, не правдив. . .».

Отвергая возможность прямого произвольного воздействия на неосознаваемые механизмы творчества, Станиславский настаивал на существовании косвенных путей сознательного влияния на эти механизмы. Инструментом подобного влияния служит профессиональная психотехника артиста, призванная решать две задачи: готовить почву для деятельности подсознания и не мешать ему. «Предоставим же все подсознательное волшебнице природе, а сами обратимся к тому, что нам доступно, — к сознательным подходам к творчеству и к сознательным приемам психотехники. Они прежде всего учат нас, что когда в работу вступает подсознание, надо уметь не мешать ему».¹²

«Как у актера возникает и формируется сценический образ, можно сказать только приблизительно, — утверждал Ф. И. Шаляпин. — Это будет, вероятно, какая-нибудь половина сложного процесса — то, что лежит по эту сторону забора. Скажу, однако, что сознательная часть работы актера имеет чрезвычайно большое, может быть, даже решающее значение — она возбуждает и питает интуицию, оплодотворяет ее. . . Какие там осеят актера вдохновения при дальнейшей разработке роли — это дело позднейшее. Этого он и знать не может, и думать об этом не должен, — придет это как-то помимо его сознания; никаким усердием, никакой волей он этого предопределить не может. Но вот от чего ему оттолкнуться в его творческом порыве, это он должен знать твердо. Именно знать. То есть сознательным усилием ума и воли он обязан выработать себе взгляд на то дело, за которое он берется».¹³

¹¹ Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 51.

¹² Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 24.

¹³ Ф. И. Шаляпин. Сборник. В 2-х т. М., 1957, т. 1, с. 287—288.

Для нас особенно интересен тот факт, что, говоря о неосознаваемых этапах художественного творчества, К. С. Станиславский постоянно пользуется двумя терминами: «подсознание» и «сверхсознание». По мысли Станиславского, «истинное искусство должно учить, как сознательно возбуждать в себе бессознательную творческую природу для сверхсознательного органического творчества».¹⁴ В трудах Константина Сергеевича нам не удалось найти прямого определения понятий под- и сверхсознания. Тем не менее мы постараемся показать, что введение категории сверхсознания есть не случайная вольность изложения, но закономерная необходимость выделения двух форм неосознаваемого психического, имеющих принципиальное значение и для системы Станиславского, и для современных представлений о высшей нервной деятельности человека. Уже в наши дни математик Ю. А. Шрейдер писал: «Я полностью согласен с мнением о том, что интуитивную сторону творчества разумней отождествлять не с подсознанием, а „сверхсознанием“... Речь идет не о чем-то стоящем „ниже“ обыденного сознания, но о том, что стоит „выше“ простого рассудочного подхода».¹⁵

Необходимость различения двух разновидностей неосознаваемого психического исследована М. Г. Ярошевским в его работах о «надсознательном» как важнейшей категории научного творчества.¹⁶ Различие между подсознательным и надсознательным М. Г. Ярошевский поясняет на следующем примере. Я забыл чье-то имя и никак не могу его вспомнить до тех пор, пока случайная ассоциация или повторное предъявление этого имени не приводит к его воспроизведению, т. е. осознанию. Значит, забытое имя все же существовало, хранилось в моей памяти, хотя и вне сферы сознания, «под ним». Иное дело, когда ученый ищет решение какой-либо проблемы, и в результате деятельности надсознания у него появляется соответствующая гипотеза. Каким образом исследователь «узнает» эту гипотезу, узнает еще до момента логической или экспериментальной проверки правильности возникшего предположения? Ведь в его памяти *нет* готового эталона для подобного опознания! По-видимому, таким эталоном служит своеобразная «антиэнграмма» или «минусэнграмма» — пробел в логической цепи ранее известных фактов. Над- (или сверх-) сознание ориентируется на уже существующие в памяти крайние элементы разрыва, заполняя его «психическими мутациями» (см. ниже). Так гипотеза о корпускулярно-волновой природе света заполнила разрыв между фактами, одни из которых свидетельствовали в пользу корпускулярной теории, а другие — в пользу волновой.

¹⁴ Станиславский К. С. Собр. соч. М., 1954, т. 1, с. 406.

¹⁵ Шрейдер Ю. А. Стремление к новому синтезу. — Вопросы философии, 1976, № 10, с. 115.

¹⁶ Ярошевский М. Г. Категориальная регуляция научной деятельности. — Вопросы философии, 1973, № 11, с. 74.

Неосознаваемость явлений первой «подсознательной» группы возникла в процессе эволюции как весьма экономичное приспособление, как способ «разгрузить» сознание от мелочной опеки над процессами, подлежащими автоматизации. Академик Л. А. Орбели в свое время остроумно заметил, что у высших отделов мозга есть более важные задачи, чем контроль за функционированием внутренних органов. Но как понять неосознаваемость наиболее сложных и ответственных проявлений высшей нервной (психической) деятельности человека?

Мы полагаем, что неосознаваемость определенных этапов творческой деятельности мозга возникла в процессе эволюции как необходимость противостоять консерватизму сознания. Диалектика развития психики такова, что коллективный опыт человечества, сконцентрированный в сознании, должен быть защищен от случайного, сомнительного, не апробированного практикой. Природа оберегает фонд знаний подобно тому, как она бережет генетический фонд от превратностей внешних влияний. Это достоинство сознания диалектически оборачивается его недостаткам — препятствием для формирования принципиально новых гипотез. Коротко говоря, полная осознаваемость творчества, возможность его формализации сделали бы творчество... невозможным! Вот почему процесс формирования гипотез защищен эволюцией от вмешательства сознания, за которым сохраняется важнейшая функция отбора гипотез, адекватно отражающих реальную действительность. «Интуиция — способность постижения истины путем прямого ее усмотрения без обоснования с помощью доказательств... Интуиция бывает достаточно для усмотрения истины, но ее недостаточно, чтобы убедить в этой истине других и самого себя. Для этого необходимо доказательство».¹⁷

Заметим, что основные законы природы выражаются в форме запретов: невозможно построить вечный двигатель (термодинамика), передать сигнал со скоростью, превышающей скорость света в вакууме (теория относительности), одновременно измерить координату и скорость электрона (квантовая механика). Мы убеждены, что неосознаваемость критических моментов творчества, принципиальная бессмысленность составления его «рецептов», его алгоритмов представляет один из таких фундаментальных запретов. Повторяем, программирование всех без исключения этапов творчества (будь оно теоретически достижимо) сделало бы творчество невозможным. И дело здесь совсем не в ограниченности наших знаний о высших проявлениях деятельности мозга, а в принципиальных ограничениях, наложенных самой природой.

В нейрофизиологическом плане механизмы творчества нельзя понять как процесс непосредственного отражения мозгом связей между объектами окружающего мира. Эта деятельность скорее

¹⁷ Спиркин А. Г. Интуиция. — БСЭ. 3-е изд. М., 1972, т. 10, с. 343—344.

протекает по принципу «психического мутагенеза», по принципу отбора новых нервных связей, первично уже возникших в мозгу.¹⁸

К сходному выводу значительно позднее К. А. Тимирязева пришел и К. Поппер: «Я предполагаю, что организм не ждет пассивно повторения события (или двух событий), чтобы запечатлеть или зарегистрировать в памяти существование закономерной связи. Скорее организм активно пытается навязать миру догадку о закономерности... Не ожидая повторения событий, мы создаем догадки, без ожидания предпосылок мы делаем заключения. Они могут быть отброшены. Если мы не отбросим их вовремя, мы можем оказаться устранены вместе с ними. Это теория активного выдвигания догадок и их опровержения есть разновидность естественного отбора...».¹⁹

При крайней ограниченности наших знаний о нейрофизиологических основах деятельности сверхсознания можно указать лишь на отдельные факты, заслуживающие внимания и дальнейшей разработки.

1. Большую роль здесь несомненно играет правое (у правшей) речевое полушарие мозга, связанное с оперированием чувственно непосредственными образами, с музыкальными и комбинаторными способностями. Некоторые авторы, связывающие функционирование сознания исключительно с левым (речевым, понятийным) полушарием склонны преуменьшать роль правого полушария в высших проявлениях деятельности мозга. Это обстоятельство лишний раз подчеркивает необходимость введения представлений о сверхсознании вместо ошибочного отнесения процессов творчества к подсознанию как к чему-то явно уступающему сознанию, несопоставимому с ним.

2. Решающая роль потребностей, мотиваций и эмоций в творческо-познавательной деятельности человека указывает на важнейшее значение лобных отделов коры больших полушарий мозга, имеющих особенно тесные анатомические связи с так называемой лимбической системой мозга — нейрофизиологической основой мотивационно-эмоциональной сферы психики.

3. Физиологическая реальность «психических мутаций» подтверждается механизмом доминанты, описанным А. А. Ухтомским, способностью доминантного очага возбуждения в мозгу отвечать на внешние стимулы, которые лишь предположительно могут оказаться адекватными для данной (например, оборонительной) реакции. Возникновение доминант придает явлениям действительности объективно не присущее им сигнальное значение.

¹⁸ Тимирязев К. А. Сочинения. М., 1939, т. 6, с. 220; Симопов П. В. Теория отражения и психофизиология эмоций. М., 1970.

¹⁹ Popper K. R., Eccles G. C. The self and its brain. Springer International. 1977, p. 137—138.

4. Исключительно интересны функции гиппокампа — отдела мозга, регулирующего поток информации, извлекаемой из памяти. Имеются основания предполагать непосредственное участие гиппокампа в генезе «психических мутаций» — непредсказуемых (по не случайных!) комбинаций следов хранящихся в памяти впечатлений. В состоянии сна этот механизм участвует в формировании сновидений, а в бодрствующем состоянии — в механизмах творчества на стадии интуитивных догадок, гипотез и предположений.

Неосознаваемость («сверхсознательность») критических моментов творческой деятельности человеческого мозга обеспечивает этой деятельности необходимую свободу от преждевременного вмешательства сознания, от давления уже познанного, уже известного. Но эта свобода диалектически оборачивается несвободой от правды, от объективной действительности, с которой сопоставляется «сообщение» художника.

Подобно тому как гипотеза становится знанием, объективно отражающим реальную действительность, только после ее проверки практикой, правдивость и масштабность художественной сверхзадачи проверяются общественной практикой восприятия произведений искусства. В результате этой проверки одни из них входят в сокровищницу художественной культуры и служат на протяжении столетий, а другие отвергаются и предаются забвению.

До сих пор мы говорили о сверхзадаче как инструменте познания окружающей художника действительности, сопоставляя ее с функцией гипотезы в творческой деятельности ученого. Но ведь выше мы упомянули о том, что в отличие от науки целью искусства является не истина, а *правда*. Это обстоятельство указывает на присутствие в сверхзадаче наряду с познавательным выраженным *оценочного* компонента. Мы придерживаемся убеждения, что *оценочный компонент не привносится художником в познаваемую им действительность, но извлекается из самой этой действительности*. Что есть правда? В какой мере ей присуща объективность, не зависящая от субъективных пристрастий и намерений художника?

В самом общем виде можно сказать, что правда есть отражение в общественном и социально детерминированном индивидуальном сознании людей объективных тенденций *развития* (усложнения, совершенствования, прогресса) человеческого общества и всестороннего развития, обогащения человеческой личности. Постигание, открытие этих тенденций на самых первоначальных его этапах (т. е. постижение правды) в такой же мере принадлежит деятельности сверхсознания, как и открытие объективных закономерностей в процессе научного познания истины.

Подсознание—сознание—сверхсознание... Не напоминает ли эта триада другую, также трехчленную структуру человеческой личности, постулированную З. Фрейдом: Оно—Я—Сверх-Я? Мы

не склонны преуменьшать значение конкретных наблюдений Фрейда, связанных с неосознаваемым психическим. Однако наши дефиниции под- и сверхсознания базируются на совершенно иных объективных закономерностях человеческой психики.

Согласно Фрейду, в основе нарушений психической деятельности человека лежит конфликт между сферой биологических влечений (Оно) и требованиями общества, репрезентированными в психике индивида комплексом Сверх-Я. По отношению к суверенной личности Сверх-Я (и его производные: совесть, чувство вины и т. п.) выступают как репрессивное начало, как орудие подчинения индивида обществу, его запретам, его нормам, его велениям. Вот почему для рационального Я давление Сверх-Я оказывается не менее чуждым и опасным, чем темные импульсы Оно. Что же касается творческого начала в психической деятельности мозга, то оно, по мнению Фрейда, возникает лишь как средство примирения противоборствующих сил Оно и Сверх-Я, между которыми в поисках компромисса мечется сознающее Я.

Подчеркнем, что между социальным и идеальным как существующим и должным подчас возникали противоречия не менее, но более глубокие и динамичные, чем фрейдовский конфликт между биологическим и социальным. Суть первого конфликта гениально воплотил Ф. М. Достоевский в знаменитом диалоге Ивана и Алеши Карамазовых.

Рассказав Алеше о ребенке, затравленном собаками, Иван Карамазов спрашивает, что по мнению Алеши следует сделать с убийцей-генералом?

«— Расстрелять! — тихо проговорил Алеша, с бледною, перекосившеюся какою-то улыбкой, подняв взор на брата.

— Bravo! завопил Иван в каком-то восторге, — уж коли ты сказал, значит... Ай да схимник! Так вот какой у тебя бесенок в сердечке сидит, Алешка Карамазов!

— Я сказал нелепость, но...

— То-то и есть что но... кричал Иван. — Знай, послушник, что нелепости слишком нужны на земле. На нелепостях мир стоит и без них, может быть, в нем совсем ничего бы и не произошло».²⁰

Нетрудно видеть, что нормы христианской морали, казалось бы столь глубоко и органично усвоенные Алешей, ставшие его искренним убеждением, диктовали совсем иной ответ в духе всепрощения и непротивления злу. Но неожиданно для самого себя Алеша произнес это «расстрелять», эту «нелепость», на которой тем не менее «стоит мир». Задним числом мы понимаем, что нелепое с точки зрения христианских норм требование «расстрелять» отражает одну из этических оценок, утрата которых при-

²⁰ Достоевский Ф. М. Собр. соч. М., 1958, т. 9, с. 305.

вела бы к деформации самой сути человека как носителя возникшей на земле цивилизации.

Сверхсознание позволяет человеку поступать «неразумно», и в этой «неразумности» кроется механизм творчества новых моральных норм только намечающихся, только угадываемых в динамике общественного развития, в кризисе ранее существовавших общественных отношений. Для современников рабовладельческого общества понять ту истину, что и раб — человек, по-видимому, было не менее трудно, чем их потомкам примириться с открытием Коперника или с теорией Дарвина. Такого рода нравственные озарения нуждаются в защите от консерватизма мышления не менее, чем гипотезы научных открытий.

В системе потребностно-мотивационных координат подсознание оказывается на стыке биологических и социальных потребностей, а сверхсознание — «в зоне перекрытия» социальных и идеальных потребностей. Сразу же подчеркнем, что в первом случае мы имеем в виду не конфликт социально неприемлемых побуждений с нормами и запретами, налагаемыми обществом, но конфликт с потребностью субъекта следовать этим нормам, соответствовать им. Под- и сверхсознание — детище потребностей, производное их сложного и противоречивого взаимодействия. Все учение З. Фрейда построено на конфликте биологического (Оно) и социального (Сверх-Я), вот почему предметом его анализа оказалась лишь сфера подсознания. Категории сверхсознания нет места в системе представлений Фрейда, поскольку в ней нет самостоятельной группы идеальных (познавательно-творческих) потребностей. Поскольку область сверхсознания все же существует и обнаруживает себя достаточно наглядно, скажем в сфере художественного творчества, Фрейду не оставалось иного выхода, как вновь обратиться к конфликту между биологическим и социальным, к «сублимированию» подавленных сексуальных влечений и тому подобной мифологии ортодоксального учения. Мы полагаем, что деление сферы неосознаваемого психического на под- и сверхсознание имеет в своей основе диалектически противоречивое взаимодействие двух основных тенденций существования живой природы, столь же необходимых, сколь и противоположных друг другу, — тенденций сохранения и развития.

По-видимому, деятельности сверхсознания и сопутствующим этой деятельности эмоциям принадлежит важная роль в процессах трансформации объективных потребностей развития общества в личностные установки субъекта, в мотивы его поведения. Представление о прямом переходе потребностей общества в мотивацию индивидуального поведения его членов путем логического осознания этих потребностей вряд ли соответствует действительности. Как справедливо подчеркивает венгерский философ Л. Гараи: «детерминанты, вытекающие из общественного бытия, опосредствованы не индивидуальным сознанием (или самосознанием),

а независимыми от него фундаментальными для психологии явлениями — потребностями, интересами и т. д.»²¹ Неизменно подчеркивая классовую обусловленность этических оценок, марксизм не приемлет нравственного релятивизма. Классовое (если речь идет о классах, представляющих прогрессивные тенденции исторического развития) не противоречит общечеловеческому, но совпадает с ним. Характерно, что прогрессивные для своего времени силы неизменно выступали с идеалами равенства, братства, достоинства и ценности каждой отдельной личности. Напротив, реакционеры всех мастей, преследуя свои классовые интересы, упорно апеллировали либо к подсознанию (к сфере примитивных инстинктов, тенденций самосохранения, страха, беспомощности), либо к эгоистическому рационализму, к расчету, к заключениям типа: «а что я могу сделать?», «сила солому ломит» и т. п.

Не кажется ли странным, что один и тот же психофизиологический механизм сверх- (или над-, но ни в коем случае не под-) сознания оказался причастен к столь различным проявлениям человеческой психики, какими являются творчество и непрекращающееся развитие системы нравственных ценностей? Мы полагаем, что и то и другое обладает одной общей чертой: необходимостью их относительной свободы от давления ранее накопленного опыта, от ранее сложившихся норм непосредственного социального окружения. Без преодоления, без диалектического снятия этих нормирующих влияний развитие оказалось бы невозможным вне зависимости от того, идет ли речь об открытиях в сфере науки и искусства или о творчестве новых форм человеческих взаимоотношений, соответствующих объективному ходу исторического процесса. Не случайно «критерий истины сливается с критерием добра и красоты» (Гегель).

Б. М. Рунин

О ПСИХОЛОГИИ ИМПРОВИЗАЦИИ

Человек присел к роялю и задумчиво перебирает клавиши. Еще ничего нет — ни идеи, ни темы, ни замысла. Ничего конкретного. Есть только настроение и прорастающая из него тоска по мелодическому познанию себя в мире и мира в себе. Есть смутная потребность творческого самоосуществления. Перебирая клавиши, человек нащупывает точку приложения этой потребности, направление этого чувства, контуры этого музыкального состояния. Из непреднамеренного сцепления звуков постепенно

²¹ Гара и Л. Исторический материализм и проблема личности. — Вопросы философии, 1968, № 9, с. 24.

возникает логика их движения. Она несет в себе ритмический рисунок, проблески мысли, зачатки мелодии. И вот уже кажется, будто из самого процесса безотчетного, случайного перебирания клавишей чудесным образом рождается музыка. . .

Я клавишей стаю кормил с руки
Под хлопанье крыльев, плеск и клетот. . .

Это — начало известного стихотворения Б. Пастернака «Импровизация». Кибернетик увидит за этой метафорой перебор случайных возможностей. Психолог — бессознательный поиск ассоциативной доминанты. Любитель поэзии — образ творческой окрыленности. И каждый будет по-своему прав.

Импровизация как «первотворчество», как самая непосредственная попытка извлечь порядок из беспорядка, как чисто интуитивное самоопределение в хаосе впечатлений и эмоций, как свободный полет своеобразной фантазии — все это знакомо представителям разных видов искусства. И все же импровизация импровизации рознь. Например, в музыке она направлена преимущественно на себя. В кинематографе, напротив, вовне. Да и самое понятие «импровизация» вовсе не однозначно — его семантика далеко не во всяком контексте соответствует его этимологии. Настолько, что оно может содержать в себе как позитивный, так и негативный смысл.

Этимология настаивает на внезапности как на определяющем признаке импровизации. При таком подходе интересующий нас феномен рассматривается прежде всего как творчество без предварительной подготовки, как «атака с хода». Здесь акцентируется момент субъективной неожиданности, драгоценный тем, что он должен гарантировать максимальную непосредственность развития художественной мысли, безусловную непредвзятость авторских суждений. Чтобы и образы, и образные связи, и эмоциональные оценки успели заявить о себе еще до того, как им преградят дорогу вездесущий здравый смысл, трезвая аналитичность и мудрый скепсис.

Однако вспомним нашу первую, еще школьную встречу с феноменом импровизации — «Египетские ночи». Ведь у Пушкина в этом отрывке упор делается не столько на отсутствие предварительной подготовки, сколько на способность импровизатора мгновенно ассимилировать постороннюю идею, образно осваивать и претворять материал, предложенный извне. Это уже не просто спонтанное лирическое самоосуществление, а публичное и безотлагательное выполнение творческого *заказа*. Это — умение сфокусировать в нужный момент все силы души и ума, все запасы памяти и все причуды воображения на одной, продиктованной кем-то специальной задаче. Да еще так, чтобы *сразу* превратить эту задачу в *личную* и *насущную*.

«Чужая мысль чуть коснулась вашего слуха и уже стала вашей собственностью, как будто вы с нею носились, лелеяли, развивали ее беспрестанно», — высказывает свое удивление Чарский заезжему итальянцу. И тот в свою очередь тоже считает неизъяснимой именно «эту тесную связь между собственным вдохновением и чуждой внешнею волею».¹ Тут уже не приходится говорить об изначальной свободе и абсолютной произвольности рождения образов. Речь может идти скорее о «сочинении на заданную тему».

Тогда, может быть, для импровизации характерно и нечто другое. Нечто, хотя и не снимающее признака внезапности, однако позволяющее взглянуть на дело и в ином аспекте. Быть может, суть как раз в мгновенной реактивности импровизатора, которая чудесно сокращает, сводит к минимуму или даже начисто *аннулирует временной промежуток между «замыслом» и «осуществлением»?*

Да, видимо, эта «совмещенность», эта «одномоментность» рождения и «цели» и «средств» полнее охватывает и глубже выявляет суть импровизации. И, пожалуй, ее легче всего проследить на примерах исполнительского творчества, наиболее наглядного и доступного для анализа. В самом деле, ведь оно осуществляется, во-первых, многократно, а во-вторых, публично, так что *непредвиденное* рождается в нашем присутствии.

Постоянные посетители концертов отлично знают, что Рихтер или Коган никогда не исполняют одну и ту же вещь точно так, как играли ее прежде. Да и любителям театра хорошо известно, что, допустим, Смоктуновский или Ульянов в одних и тех же ролях, но в разных спектаклях никогда не повторяют себя досконально. Каждое исполнение, если оно действительно творческое, а не механическое, неизбежно сопровождается какими-то новыми нюансами, свежими красками, необычными оттенками. От раза к разу меняются акценты, интонации, звучания, трансформируется сама пластика творческого поведения, самый характер воплощения личности артиста в создаваемом образе.

Происходит это по разным причинам. Иногда на такие экспромты артиста толкает смутная неудовлетворенность, непредусмотренный поиск лучшего решения, безотчетная потребность экспериментирования. Иногда — изменившееся творческое самочувствие, которое тоже исподволь диктует артисту свою волю. Иногда — необычная обстановка: непривычный репертуар, незнакомая аудитория, новый состав исполнителей и т. д. Отступление от прежней программы действий в таких случаях далеко не всегда осознается исполнителем загода и часто поражает его самого.

Разумеется, эта характерная для импровизации одновременность «пароля» и «отзыва» — прерогатива не только исполнителя,

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1978, т. VI, с. 251.

но и «сочинителя» тоже. Легче всего объяснить этот феномен, когда речь идет о сочинительстве примитивном, т. е. о вольных или невольных подражаниях образцам или о «вариациях на тему», особенно в музыке.

Так как образным мышлением в таких случаях автор себя не слишком обременяет, рука подобного сочинителя сама, помимо сознания, резво выводит создаваемую мелодию, даже как бы опережая намерение. «Обычно это — настойчивое повторение очень затрепанных кадансовых формул, как точек опоры, вокруг которых крутятся, с постоянным к ним возвращением „случайные“ сочетания», — говорит Игорь Глебов (Б. Асафьев).²

Но самое удивительное свойство импровизации в том и заключается, что она и в поистине изощренном творчестве способна породить эту чудесную *инверсию*, когда реализация как бы предшествует намерению, когда рука как бы сама ведет мысль и созданное фиксируется, подхватывается и оценивается автором лишь постфактум. Больше того, именно эта инверсия часто становится свидетельством подлинного взлета творческой энергии человека.

Представьте себе такую ситуацию, будь то в музыке, будь то в поэзии: ритмико-смысловая волна, вызванная к жизни автором, внезапно подчиняет себе его самого. И тогда, внимая ее «несущей силе», ее имманентной логике, ее внутренней динамике, ее выдвинутому вперед велению, он готов следовать и дальше подсказанному ею курсу. Даже вопреки своим первоначальным планам.

В этом смысле импровизация может рассматриваться как логическая и психологическая модель творческого процесса вообще. Не случайно концепция, согласно которой творчество получает свое научное истолкование в качестве «опережающего отражения» (как исторически, так и логически), приобретает все больше и больше сторонников. Во всяком случае импровизация как творчество самородное и сиюминутное («здесь и сейчас»), как творчество «на лету и ненароком» (Тютчев), как творчество «навзрыд» (Пастернак), как «мгновенная удача ума» (Ахматулина) подарила нам немало истинных шедевров. «Парадокс опережения», когда желаемое реализуется у художника раньше, чем он успевает осознать свое хотение, становится фактором поразительных открытий. Поразительных хотя бы уже одним тем, что они были непредсказуемы и для самого автора.

Импровизационное начало неотъемлемо входит в структуру подлинно художественного, т. е. подлинно оригинального познания, которое может быть осмыслено, в частности, как череда локальных импровизаций. Ведь творческий процесс экспериментален на всем его протяжении. И на каждом этапе — это не столько следование уже имеющимся планам и намерениям, сколько есте-

² Глебов И. Музыкальная форма как процесс. М., 1930, с. 16.

ственно складывающееся отступление от них. Их пересмотр, даже их поправка. Тут на каждом шагу возникает нечто непредусмотренное самим автором.

Ведь как бы ни был отчетлив и совершенен замысел, произведение рассказывает автору самое себя лишь творясь, лишь развертываясь у него под рукой. И тут всегда должно найтись место для «самопроизвольных», «нечаянных» решений. Потому что истинный художник в процессе работы ведет со своим творением непрерывный диалог. Он не только направляет, но и поминутно вопрошает свое детище, доверчиво советуется с ним, а через него и с окружающей действительностью. И то, что ответные подсказки могут решительно противоречить первоначальным наметкам автора, собственно и позволяет назвать это занятие познанием. Намерение и результат тут могут совпадать, а могут и не совпадать. И вот это несоответствие часто становится источником удивительных художественных прозрений. В этом смысле художник в процессе творчества не только получает то, что желает, но и желает то, что у него получается.

Момент импровизации ускоряет познавательный процесс в искусстве. Он обогащает творчество по методу «проб и ошибок», творчеством «наощупь», творчеством «скоропостижным», творчеством «вдруг» и «напролом».

Однако вернемся к пушкинскому описанию интересующей нас психологической ситуации. Как вы помните, Чарского удивило в ней, во-первых, мгновенное творческое присвоение «чужой мысли» и, во-вторых, отсутствие «этого беспокойства, которое предшествует вдохновенью».

Что касается «чужой мысли» или «чужой внешней воли», как говорит о диктате полученного задания пушкинский импровизатор, то проблема эта теперь достаточно хорошо разработана. Только мы ее вслед за Станиславским называем проблемой «предлагаемых обстоятельств». Что же касается взаимоотношений импровизации и вдохновения, то тут дело обстоит сложнее.

Прежде всего возникает вопрос: о каком «этом беспокойстве» говорит Чарский? Ведь он имеет в виду не вдохновение, а нечто предшествующее ему. Быть может, то состояние «предпесенной тревоги», о котором уже в наши дни упомянула Ахматова? Или необходимость отдаться во власть еще неведомого потока ассоциаций, а для этого отбросить обычные фильтры, приглушить усилием воли придиричвый механизм отбора?

Из разговора Чарского с итальянцем следует, что как бы там ни было, а все же импровизация нуждается во вдохновении и без него невозможна. И, наверно, это правильно. Но ведь и утверждение обратной зависимости тоже, по-видимому, не будет ошибкой. Скорее всего тут все индивидуально и никак не поддается жесткой регламентации.

Сам Пушкин не раз высказывался по этому поводу и его мнение общеизвестно. «Искать вдохновения всегда казалось мне

смешной и нелепой причудой, — говорил он. — Вдохновения не сыщешь; оно само должно найти поэта».³ Однако многие художники иначе смотрели на эту проблему и как раз считали импровизацию «пусковым механизмом» творческого процесса.

Творчество по логике своей есть процесс самоорганизации, самонастройки и здесь всегда важен отправной момент, первый шаг. Импровизация, являясь творчеством «врасплох», может «спровоцировать» вдохновение и счастливо задать тон всему дальнейшему развитию художественной мысли.

Станиславский всю жизнь задавался фундаментальным вопросом: «как сознательно возбуждать в себе бессознательную творческую природу для сверхсознательного органического творчества».⁴ В числе многих его ответов на этот вопрос есть и такой: «экспромт и неожиданность — лучшие возбудители творчества».⁵

Когда-то, еще на заре Художественного театра, Станиславский нашел горячего сторонника свободной, естественной манеры игры в лице Горького, который был тогда одержим идеей саморазвития характеров действующих лиц как на репетициях, так и по ходу спектакля. В одном из писем Станиславскому Горький мечтает о таком театре, где автор сможет подобно Мольеру время от времени видоизменять поведение персонажей сообразно тому, как их понимают и чувствуют исполнители. Да и сами актеры, по мнению Горького, могли бы в таком театре вносить коррективы в свои роли уже на сцене. Он считал, что, прибегая к подобным импровизациям, можно «оживить, привести в движение нетронутый слой тех личных впечатлений бытия, который лежит в душе каждого и обычно изгнивает бесплодно или формируется чужими словами, в чужие формы...».⁶

Станиславский тоже считал, что импровизация активизирует бессознательные потенции художника, что она избавляет ум от инертности, что экспромты «освежают, дают жизнь и непосредственность нашему творчеству...».⁷ Поэтому он такое большое значение придавал упражнениям на «если бы». Он был убежден, что с «если бы» (если бы я оказался в таких-то предлагаемых обстоятельствах) начинается всякая образная жизнь, что это предположение не просто переносит человека в воображаемую сферу, но и магически оживляет весь его умственный и чувственный опыт применительно к данному случаю.

По-видимому, это «если бы» не что иное, как та самая «чужая мысль», что была мгновенно подхвачена пушкинским импровизатором. Ведь именно эта логика позволила итальянцу сразу погрузиться в «предлагаемые обстоятельства» двора Клеопатры.

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. VI, с. 433.

⁴ Станиславский К. С. Собр. соч. В 8-ми т. М., 1958, т. 1, с. 406.

⁵ Станиславский К. С. Собр. соч. В 8-ми т. М., 1955, т. 3, с. 95.

⁶ М. Горький об искусстве. Сборник статей и отрывков. М.—Л., 1940, с. 160.

⁷ Станиславский К. С. Собр. соч. В 8-ми т. М., 1962, т. 4, с. 458.

С помощью «если бы» он, наверно, и приступил к «выманиванию» художественного смысла из, говоря словами Станиславского, «живых человеческих элементов собственной души, из своих эмоциональных воспоминаний...».⁸ Для великого режиссера импровизация была дорога ее способностью с максимальной естественностью и непосредственностью пробуждать к действию скрытые ресурсы нашего творческого поведения.

В искусстве для Станиславского *что* — сознательно, а *как* — бессознательно. Поэтому, если направить все внимание на *что*, бессознательное само проявится во всем своем естестве, считал он.

Любопытно, что, приведя это высказывание Станиславского в своей очень интересной книге «Парабола замысла», известный наш кинематографист А. Михалков-Кончаловский заметил: «Высвобождение подсознательного — в актере, в самом себе — и есть самое сложное в процессе работы режиссера над картиной».⁹

Заметьте — и «в самом себе». Значит, кинорежиссер тоже дорожит этим даром нечаянности. Вероятно, все, что касается актерской импровизации на сцене, может быть использовано и на съемочной площадке. С той, наверно, лишь разницей, что киноактер очень часто *вынужден* импровизировать там, где театральный актер может позволить себе такую вольность просто по наитию. Действительно, киноактеру в отличие от своего театрального коллеги не в диковинку сниматься после одной беглой репетиции, а то и вовсе без подготовки — прямо с поезда или с самолета. Но кинорежиссер! Казалось бы, кто угодно, только не он.

О какой режиссерской импровизации может идти речь, если постановка фильма заранее досконально расписана по всем мыслимым и немислимым параметрам и еще до съемок уже существует на бумаге в виде различных, тщательно составленных, повсюду согласованных и многими лицами завизированных документов. Таких, как производственный план, смета, состав съемочной группы, утвержденные эскизы, утвержденные места съемок, утвержденные кинопробы и т. д. и т. п., не говоря уже о рабочем сценарии, в котором все скрупулезно рассчитано и зафиксировано — не только описание мизансцен, диалога, шумов, крупности плана, движения камеры, но и сколько метров будет снято в павильоне, а сколько на натуре, сколько в натурном интерьере с достройкой, а сколько в декорациях на местности и какие эпизоды надо «взять» зимой, а какие летом...

Казалось бы, ни о каких «степенях свободы», необходимых для импровизации, тут говорить не приходится. При том что современный кинорежиссер наделен беспрецедентной в истории искусства властью и волен распоряжаться максимальными людскими и материальными ресурсами, его возможности в смысле

⁸ Станиславский К. С. Собр. соч. В 8-ми т. М., 1958, т. 2, с. 228.

⁹ Михалков-Кончаловский А. Парабола замысла. М., 1977, с. 133.

всяких непредвиденных действий пропорционально ниже, чем у других участников съемочной группы.

Тем не менее творчество есть творчество. Кстати сказать, есть в кинопроизводстве такая стадия работы, когда режиссер остается один на один с искусством и когда сам материал *требует* от него непредумышленных художественных решений. Это монтаж, который весь является импровизацией по преимуществу. Однако это особая специальная тема.

Но даже помимо монтажа, несмотря на все сложности — производственные, организационные, финансовые, юридические, этические (чего стоят одни только взаимоотношения со сценаристом!), с непреднамеренностью своего творческого поведения так или иначе знакомы все режиссеры. Даже те, которые чуждаются всякой импровизации и не ждут от нее добра, как например Ю. Райзман. А уж тем более представители «авторского кино», имеющие возможность по ходу дела варьировать собственные сценарные разработки.

Так С. Герасимов склоняется к тому, что в авторском кинематографе сценарий — это всего лишь полуфабрикат, подлежащий дальнейшему уточнению. Отчетливо представляя себе характеры своих действующих лиц, он даже в процессе съемок иногда еще не знает всех ситуаций, в какие им предстоит попасть. Больше того, было и так, что он до самого конца работы над фильмом колебался в отношении двух вариантов финала.

Но разве только сюжетными хлопотами исчерпываются внешности постановочной деятельности? Объективная логика развития творческой мысли рано или поздно, но приходит (не может не прийти!) в противоречие с исходными субъективными наметками и ставит художника в импровизационную ситуацию по самым различным поводам. Естественный ход вещей вынуждает его считаться с неожиданными обстоятельствами, неучтенными требованиями, настойчивыми подсказками как реальной действительности, так и образной среды, уже созданной им самим и теперь выдвигающей свои претензии.

«Параллельно целенаправленным действиям режиссера и актеров, но как бы независимо от режиссерских усилий накапливаются в нашей работе непредвиденные приращения к образу, — говорит С. Герасимов. — И в отношении к ним осмысленность действий означает лишь намерение уловить и сохранить самопроизвольно, попутно возникшие живые подробности. Я говорю о случайностях всякого рода. В кинематографе поразительна игра случайного!...»¹⁰

В сущности каждый выезд на натуру, каждая встреча с незнакомым актером, каждое столкновение с реальными жизненными обстоятельствами, не говоря уже о личном погружении в

¹⁰ Рыбак Л. В кадре — режиссер. М., 1974, с. 189.

необычную социальную и предметную среду, неминуемо диктует автору фильма новые эмоциональные акценты, новые ритмы, новые соотношения, а иногда и новые эпизоды и даже совсем иную образную атмосферу картины. В этом смысле большой интерес представляет поэтапная перестройка всей художественной структуры такого памятного произведения современного киноискусства, каким явилось «Зеркало» А. Тарковского. Литературный сценарий фильма, написанный им совместно с А. Мишариным, претерпел очень серьезные изменения уже на стадии сценария режиссерского, а фильм в свою очередь явил собой нечто совсем иное.

Собственно, тут нет ничего удивительного, ибо подлинно художественное, подлинно новаторское произведение всегда и неизбежно содержит в себе элемент непредсказуемости. Тут каждая мизансцена, каждая реплика, каждый монтажный стык может распахнуть перед автором такие маяпящие дали, которых он никак не мог различить сквозь магический кристалл своего первоначального замысла.

Помимо всего прочего, производство фильмов полно случайностей далеко не творческого характера. Я имею в виду всякого рода неполадки, неувязки, ошибки, коварные шутки погоды, причуды транспорта и тому подобные каверзы, к которым режиссер вынужден на ходу приспособляться, каждый раз доказывая, что находчивость, изворотливость и оптимизм — неотъемлемые качества его профессии.

Может быть, именно поэтому Бергман так решительно высказался однажды против своеволия случая в кино. «Импровизировать нельзя, — как-то сказал он, — надо готовиться, надо быть тщательным, надо планировать». Впрочем, он тут же оговорился: «Только когда все тщательно подготовлено, когда все отработано, тогда можно начинать импровизировать».¹¹

Однако большинство режиссеров, особенно западных, придерживаются иного взгляда на регламентацию творческого процесса. Даже те из них, кто признает необходимость и неизбежность жестких установлений, стараются обратить их в источник новизны, извлечь из них творческую выгоду, считая, что ограничения иной раз стимулируют изобретательность. В этом смысле очень интересно признание знаменитого испанского режиссера Бунюэля. «Когда продюсер, — говорит он, — предоставляет мне полную свободу делать все, что мне взбредет в голову, я чувствую себя как бы иссушенным. Мне нужны стены, которые можно сокрушать, нужны трудности, которые надо преодолевать. Возможно, столкновения с запретами побуждают к действию. Что касается меня,

¹¹ Ингмар Бергман. Статьи, рецензии, сценарии, интервью. М., 1969, с. 254.

запреты заставляют меня искать решения, позволяющие высказать определенные мысли на особый лад».¹²

Пожалуй, самым убежденным и откровенным сторонником импровизационного метода работы в кино заявляет себя Феллини. «Художнику трудно отличить, что он делает умышленно, а что загадочно или необъяснимо, — сказал он еще лет пятнадцать назад. Я знаю, что я хочу определенного эффекта, и я пытаюсь достигнуть его и знаю, зачем мне нужен этот эффект. Но что касается более глубоких мотивов, смысла некоторых событий внутри фильма, я не думаю, что это планируется заранее. Это происходит спонтанно и необъяснимо».¹³

Уже во времена «Амаркорда», Феллини заметил, что в процессе съемок под диктатом техники, света, камеры создается совершенно новый вариант фильма. Быть может, именно поэтому он всегда считал, что «самое главное — быть верным не первоначальной идее, а идее будущего произведения, помочь этой идее развиваться свободно, непринужденно».¹⁴

Разумеется, подобная позиция присуща не только деятелям такого «неклассического» вида искусства, как кино, но и представителям традиционных способов художественного познания. Еще Достоевский говорил, что писатель осознает свои убеждения «под пером», т. е. не до, а в самом процессе творчества. И это очень важная идеологическая функция импровизации вообще. Всякой импровизации. Ведь в творчестве художник *формируется*, быть может, даже в большей степени, чем *проявляется*. Импровизация сжимает, сводит постижение и исполнение воедино. Она придает идейному формированию автора черты естественности и органичности в той же мере, в какой сообщает эти же качества его детищу.

И все же кинематограф, вопреки всем его производственным регламентациям, должен быть признан искусством импровизационным по своей природе. Во-первых, потому, что его создает разнородный коллектив, и он таким образом вбирает в себя и синтезирует самые разные импровизационные навыки и возможности — литературные, режиссерские, актерские, изобразительные, музыкальные. А во-вторых, потому что кинематографу свойственна не только субъективная, но и «объективная импровизация».

Самое участие в этом синтетическом процессе камеры, механически фиксирующей предвставший перед ней материальный мир, неизбежно наполняет фильм тысячами непредумышленных реалий и незапланированных подробностей. Они попадают в поле зрения камеры и так или иначе участвуют в формировании разного, а следовательно, и идейного поля картины. И уж тут

¹² См.: Cinema-65, Paris, N 94–95, p. 69.

¹³ См.: Неделя, 1965, № 51.

¹⁴ Федерико Феллини. Статьи, интервью. Рецензии. Воспоминания. М., 1968, с. 277.

не уйти от неожиданных эффектов, непредусмотренных связей, непредугаданных ассоциаций. Это «импровизирует» сама действительность.

В сущности вся область хроникально-документального кинематографа есть не что иное, как крайняя степень импровизации. «Объективной» — потому, что действие тут «ставит» сама жизнь с присущей ей непосредственностью. «Субъективной» — потому, что момент внезапности обычно вынуждает документалиста принимать мгновенные решения и действовать без всякой подготовки, руководствуясь лишь предложенными жизнью обстоятельствами.

Тут мы подошли к одной из самых любопытных особенностей кинематографа. Специфичной в ряду других искусств. Элементы и следы импровизации мы можем обнаружить в любом виде художественной деятельности. То — как структурное качество, например непосредственность, естественность, «самородность» рифмы в поэзии (богатая рифма почти всегда и плод, и стимул импровизации! Так же, как и наитие внезапно сверкнувшей метафоры). То — как жанровый признак: этюды, наброски, прелюды и т. д. в живописи и музыке. То — как свидетельство непреодоленного фольклорного мышления с его наивной, реликтовой импровизацией в младописьменных литературах.

Но вот в наши дни импровизация стала мощным стилеобразующим фактором для целого направления самого современного искусства, каким является кинематограф. Я имею в виду творчество таких наших режиссеров, как М. Хуциев, О. Иоселиани, А. Герман и многих других, для кого хроникально-документальная стилистика стала заветной эстетической нормой.

Это направление утверждало себя в обстановке напряженной эстетической полемики, и нет ничего удивительного, что его борьба за место под солнцем была сопряжена с некоторыми радикальными экспериментами и полемическими крайностями. Пиком такого экспериментирования явились на Западе соблазны «хэппенинга», которые одно время грозили даже потеснить принципы образного мышления. Адепты эстетики случайного происшествия стали придавать ей большее значение, чем она того заслуживает. Некоторые сторонники импровизации в кино увидали в «скрытой камере» с ее «жизнью врасплох» *единственное* средство для достижения естественности и натуральности на экране. Так, «творчество врасплох» как бы наложилось на «жизнь врасплох», порождая крайнюю неопределенность образного мышления, вернее, даже отказ от него.

Но, повторяю, это были крайности. Между тем, прекрасные фильмы «Асино счастье», «Был месяц май», «Жил певчий дрозд», «Пастораль», «Двадцать дней без войны» и многие подобные им воочью доказывали, что импровизационная хроникальность и как метод, и как стиль обладает несомненными художественными достоинствами и что «скрытая камера», когда она оправдана (или

метод «актера, пущенного в толпу»), становится средством достижения редкостной художественной достоверности.

К сожалению, многие отнеслись к этим веяниям, сулящим кинематографу более высокую степень жизненности, как к скоропроходящей моде. Некоторые режиссеры, достигнув на этом пути замечательных результатов и вкусив пронзительной правды, внезапно испугались ее и шарахнулись в другую сторону. Эту двойственность легко обнаружить, например, у А. Михалкова-Кончаловского как в его творчестве, так и в его суждениях об искусстве. Вот как он сам рассказывает о работе над «Асиним счастьем».

Картина «снималась методом провокаций, импровизаций на площадке, где и режиссер и оператор лишь в самых общих чертах могли представить, что сейчас произойдет перед камерой... А иные и вовсе не знали, что в данный момент их снимают». И далее: «Многие сцены снимались спонтанно, скрытой камерой, без всяких заданных актеру мизансцен... Стихийность и логика были здесь заодно... Главное — поймать „чудесное, неожиданное выражение лица“. Не надо вымучивать его из актера. Должно быть оставлено место для случайности... По-моему, вообще лучше всего, когда актер, приходя на площадку, еще не знает, как он сегодня будет играть».¹⁵

Результатом было удивительное произведение искусства, исполненное творческой свободы, раскованности и свежести. Импровизация как метод и импровизация как стиль проявили здесь полное согласие, открывающее перед кинематографом новые горизонты.

Но, как это ни странно, вскоре режиссер сам стал относиться к такому импровизационному кинематографу с опаской. Его эстетическая позиция резко изменилась. «Злостным тормозом нашего кинематографа стало правдоподобие. Мы в нем погрязли»,¹⁶ — пришел к выводу А. Михалков-Кончаловский. И поставил свой очередной фильм «Романс о влюбленных» уже в духе плакатного кинопредставления, тяготеющего одним боком к поэзии Роберта Рождественского, а другим — к поэтике балета на льду.

«Нам свойственна застенчивость, замкнутость», — пишет А. Михалков-Кончаловский и, развивая далее эту свою мысль, утверждает: наши «психофизические свойства не способствуют развитию кинематографа импровизационного, кинематографа открытого самовыражения».¹⁷

С таким утверждением трудно согласиться.

Заключая, я хочу сказать, что логика и психология импровизации почти не изучены. А между тем возможности ее неопре-

¹⁵ Михалков-Кончаловский А. Парабола замысла, с. 120—121.

¹⁶ Там же, с. 39.

¹⁷ Там же, с. 124.

мы. Всякое творчество представляет собой процесс непрерывных взаимопереходов замысла и осуществления, переживания и выражения, рационального и интуитивного. Момент импровизации — это момент скачка, перерыва постепенности в развитии этого процесса.

Импровизация в искусстве несет с собой восхитительное ощущение творческого начала, заложенного в самом мироздании. Ее «между прочим» иной раз стоит кропотливых трудов, а внезапная, на мгновение сверкнувшая в потемках образная перспектива — глубокомысленных пророчеств.

Непредумышленность часто таит в себе предвосхищение логической оценки и оправданности решений.

Н. В. Рождественская

ТВОРЧЕСКАЯ ОДАРЕННОСТЬ И СВОЙСТВА ЛИЧНОСТИ

(ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ АКТЕРСКОЙ ОДАРЕННОСТИ)

Около двух тысяч человек ежегодно стремится поступить на актерское отделение театрального вуза, и надо отобрать из них двадцать наиболее достойных. Сколько бывает трагедий! Нелегко сделать точный выбор. Иногда настоящий талант не виден за скромностью, естественным волнением поступающего, за его неумением управлять собою в жестких условиях приемных испытаний. И напротив, простое юношеское воодушевление легко принять за сценический темперамент. Благодарные внешние данные далеко не всегда обещают внутреннюю предрасположенность к сценической деятельности.

Слишком мало времени отводится приемной комиссии для того, чтобы решить судьбу абитуриента, и очень многое здесь зависит от опытности педагогов, психологического состояния поступающего, случайностей приемных испытаний. Но и само по себе поступление в институт отнюдь не обещает счастливого будущего. О многих сломанных судьбах и несбывшихся надеждах могут рассказать театральные стены. О больших актерах, поначалу не принятых в институт, ходят легенды, но никто не знает, сколько прекрасных работников загублено в несостоявшихся актерах.

Становление таланта зависит и от творческой среды, и от степени работоспособности студента, и от психологической совместимости учителя и ученика. Но все-таки главное условие успешного обучения и плодотворной профессиональной деятельности — в комплексе психофизических свойств личности, которые определяют способности человека.

Лаборатория психологии актерского творчества при Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии призвана искать точные научные методы определения творческих способностей в целях профессионального отбора. Профессия актера предъявляет особые требования к психофизической природе человека. Так называемые специальные способности, главные из которых — способность к сценическому перевоплощению и сценическая выразительность — могут быть определены довольно точно соответствующими методами исследования. Прогноз успешности обучения профессии в этом случае дает высокий процент совпадения с реальным положением дел.¹

Однако специальные способности не существуют в отрыве от общей одаренности человека, от определенных свойств личности, которые обеспечивают развитие способностей или, напротив, могут существенно помешать их раскрытию. Творческий потенциал личности в отличие от специальных способностей, определяющих успешность в конкретных видах деятельности, проявляется в любой деятельности человека в том специфическом стиле ее выполнения, который может быть назван творческим.²

Становление личности в процессе профессионального обучения предполагает рост способности обобщения, усложнения функций, рост сознания и самосознания, опыта, объема деятельности, инициативы и самостоятельности. Можно говорить о творческой одаренности как о способности саморегуляции, понимая под этим высокую степень активности и работоспособности человека (помехоустойчивость), пластичность в выборе целей и в тактике их достижения. Большое значение имеет и уровень развития познавательных процессов психики (восприятие, воображение, мышление), и эмоционально-волевая обеспеченность деятельности, и те свойства личности, которые как бы «работают» на профессию. Независимость, самостоятельность, умение управлять своими чувствами, способность к сопереживанию — все эти свойства личности входят в структуру художественной одаренности. Таким образом, важно не только наличие специальных способностей, но и та почва, на которой они вырастают.

Призвание подлинного художника определяется и теми высокими целями, которые он перед собою ставит. Направленность личности, система мотивов, диктующих творческой личности условия постоянной самоотдачи, решает в конечном счете вопрос реализации способностей, является энергетическим двигателем творческого труда. Основной мотив творчества крупного художника — потребность выразить тревоги и надежды своего поколе-

¹ См.: Рождественская Н. В. Психологический анализ некоторых компонентов способности к сценическому перевоплощению. Л., 1975.

² См.: Ермолаева-Томина Л. Б. Опыт экспериментального изучения творческих способностей. — Вопросы психологии, 1977, № 4.

ния, определить связи человека с сегодняшним днем и с прошлыми поколениями, научить его истинному смыслу существования. Потребность служить людям, раскрывать перед ними свое понимание жизни связано с потребностью в самовыражении. Работоспособность настоящего мастера определяется тем, что он получает огромное наслаждение от самого процесса труда. Он не может не работать, как не может не дышать.

Однако стремление к самораскрытию связано со стремлением воздействовать на людей, заражать их своим видением мира. Художник не может существовать вне людей, он зависим от их восприятия, от их суждений о его творчестве. Однако повышенная потребность в служении людям сочетается с внутренней независимостью и самостоятельностью его мышления.

Уровень самосознания мастера таков, что он взыскательно судит о своей работе, умеет видеть зорче, чем кто-либо другой, несовершенство сделанного и ставит перед собою все новые цели. Важным двигателем его работы является мотив достижения. И это позволяет художнику выдерживать испытание известностью и служит залогом дальнейшего роста таланта.

Требовательность к себе уживается с глубокой уверенностью в своем праве на творческий труд, пониманием важности своей работы. Благодаря этому свойству актер может переносить неудачи, годами ждать «своей» роли, противостоять всем житейским помехам творчества. Само наличие творческих способностей является мощным фактором, способствующим самореализации личности.³ В структуре актерской одаренности показатели специальных способностей особенно тесно сплетаются со свойствами личности. Художественное творчество всегда лично, но в актерском искусстве личность мастера — это еще и материал его творчества, из нее лепится сценический образ, и искусство театра единственное, где воспринимается живая личность художника, где идет непосредственное общение между зрительным залом и сценой.

Таким образом, при изучении актерской одаренности неминуемо исследование таких черт личности будущего актера, как эмоциональность, эмоциональная возбудимость и пластичность эмоциональных реакций, экстраверсия, способность к сопереживанию (эмпатия), артистичность, внутренняя свобода, а также способность к саморегуляции, т. е. работоспособность и творческая воля.

В лаборатории психологии актерского творчества проводилось изучение этих свойств личности, входящих наряду со специальными способностями в понятие «творческого потенциала». Была предпринята попытка использовать для этой цели имеющи-

³ См.: Maslov A. Motivation a Personality. New York, 1954.

еся методики исследования личности и выявить тем самым их диагностическую ценность. Проводилось обследование студентов отделения «Актер драмы» после трех лет обучения профессии.

Контрольной группой в наших исследованиях были студенты отделения экономики и организации театрального дела приблизительно того же возраста.

Студенты последних курсов — это те, кто в недалеком будущем пополнит наши театры (обычно отсеивается до третьего курса). Мы следим за их дальнейшей судьбой в театре, сопоставляя наши наблюдения над уровнем развития актерских способностей с успешностью профессиональной работы. Экспериментальные данные соотносятся с наблюдениями педагогов, с их оценками по мастерству актера.

К четвертому году обучения можно уже говорить об определенном уровне развития творческой одаренности, и вместе с тем в стенах театрального вуза личность будущего актера еще не тронута профессиональной деформацией. В центре изучения творческой одаренности был проективный метод исследования личностного компонента восприятия — так называемый «метод Роршаха».⁴ Он представляется достаточно перспективным в исследованиях творческих возможностей личности и их реализации в деятельности. Испытуемому предлагается последовательно десять симметричных пятен (черно-белых или цветных), которые ничего конкретного не изображают, но стимулируют работу воображения. О творческом потенциале человека, о его эмоциональных реакциях можно судить по тому, какие образы возникают у него при виде каждого пятна, как используется форма, светотень, цвет пятна, какова продуктивность человека и в чем своеобразие его воображения. Это связано с известным в психологии явлением, когда уже при восприятии — сравнительно простом психологическом процессе — отражаются (проецируются) существенные особенности личности: некоторые свойства интеллекта, своеобразие эмоциональных реакций, механизмы, с помощью которых человек регулирует свою деятельность.

Преимущество метода состоит в том, что стимул для работы воображения строго стандартизирован, стало быть, по результатам работы с пятнами мы можем судить о внутренних источниках творчества. Успешность выполнения заданий не зависит от обучения, и есть возможность достаточно точно оценить каждую концепцию, даваемую испытуемым. Это позволяет сравнивать результаты, достигнутые разными лицами.

По гипотезе Роршаха, проекция движения в статичном пятне означает высокий уровень и сложность восприятия, связанного с хорошо развитым творческим воображением. В таких ответах

⁴ См.: Klopfer B. and al. Developments in the Rorschach Technique. V, 1—3. New York, 1954, 1956, 1970.

проявляется внутренняя активность, не обусловленная самим изображением (пятно само по себе статично). Такие ответы говорят о наиболее глубоких индивидуальных реакциях человека, которые отражаются и на его внешней активности, и на связях с людьми. Чем больше в протоколе сюжетов, связанных с движением человека, тем больше индивид незауряден в своих действиях и мышлении. Люди, не видящие движения, обычно мало самостоятельны, круг их интересов достаточно узок.⁵ Некоторые специалисты считают, что ответы, в которых видится движение человека, говорят об интересе к людям и способности соперничать им.⁶

Таким образом, нами учитывались величина продукции (число ответов на все десять пятен), ее оригинальность (число ответов, встречающихся один-два раза на 100 протоколов) и число ответов, связанных с движением человека. Эти показатели свидетельствовали о творческих потенциях личности.

Анализируя ответы на пятна Роршаха, можно судить также об уровне эмоциональности личности, о ее характере, о способах решения проблемы и, что особенно важно, о причинах, мешающих реализации творческих способностей.

Наряду с методом Роршаха в исследовании использовались некоторые вопросники, определяющие такие свойства личности, как общительность, эмоциональность, степень тревожности, самостоятельность и самобытность, самоконтроль и некоторые другие (методики Р. Кэттелла, Г. Айзенка, К. Леонгарда). Для определения степени работоспособности и характера мотиваций применялся цветовой тест Люшера.⁷

Данные психологического обследования сравнивались с показателями успешности обучения по оценке педагога, ведущего курс, с результатами зачетных показов и с успешностью выполнения отдельных творческих заданий.

Для того чтобы на основании ответов на пятна Роршаха судить о творческой одаренности человека, надо учитывать и всю совокупность ответов, и количественное соотношение между ними. Не менее важен и качественный анализ отдельных соотношений.

Общее число ответов говорит нам об активности работы воображения, о богатстве образов, которыми человек оперирует в своем опыте, о разнообразии его ассоциаций и легкости управления ими. Число ответов на последние три цветные карты говорит о влиянии эмоциональных воздействий на интеллектуаль-

⁵ См.: Бурлачук Л. Ф. Исследование личности в клинической психологии. Киев, 1979.

⁶ См.: Гливак-Качиньска М. Руководство по методу Роршаха. Варшава, 1967.

⁷ Описание методик см. в кн.: Блейхер В. Л. Клиническая патопсихология. Ташкент, 1978.

ную деятельность, об эмоциональной возбудимости и впечатлительности человека. Человеческая мысль невозможна без эмоций, и косвенно этот показатель свидетельствует о возможности активной творческой работы.

Среднее число ответов на все десять карт у здоровых взрослых людей со средним и высшим образованием, по данным Гливак-Качиньской, равняется 36. 60% студентов-актеров третьего курса дают более 40 ответов на предъявляемые десять пятен. Среди контрольной группы студентов-экономистов мы видим лишь 24% таких случаев (см. таблицу).

Средние показатели творческого потенциала у разных групп испытуемых

Группа испытуемых	Число человек	Число ответов	Оригинальные ответы	Ответы на целую карту	Творческие решения (высказание человека)	Эмоциональность	Интеллектуальный контроль	Эмпатия	Саморегуляция по Лкшеру
Способные студенты	52	49.8	9.5	17.1	8.9	9.1	25.3	32	20.6
Малоспособные студенты	43	41.5	4.9	14.5	4.6	5.0	38.4	20.7	18.1
Студенты-экономисты	28	34.3	4.1	12.2	4.3	4.2	50.1	24.0	18.9
Средняя норма по Гливак-Качиньской	—	36	5	10	3.5	4.2	59	18	—

В огромном большинстве протоколов (95%) у лиц, актерски одаренных, преобладают ответы на целое пятно над ответами на его части. Это свидетельствует о целостности восприятия и синтетических способностях интеллекта, связанных с некоторым пренебрежением к деталям и точностному восприятию. При этом из расчета исключались случаи амбициозного подхода к решению, когда человек старается дать как можно больше обобщенных ответов, часто очень неточных по форме, просто для того, чтобы показать себя с лучшей стороны.

У лиц с выраженными актерскими способностями было значительно больше и оригинальных ответов, чем в контрольной группе. При сопоставлении групп студентов, хорошо и слабо успевающих по мастерству актера, и контрольной группы видно, что число оригинальных ответов у одаренных студентов значительно больше. В этой группе у 97% испытуемых обнаружено более 10 оригинальных ответов на протокол (см. таблицу).

По данным разных авторов, в среднем нормальный взрослый дает около 4 ответов, связанных с движением человека, на протокол. По данным Гливак-Качиньской, в группе поляков было в среднем 3.51 таких ответов; в группе студентов-актеров — 8.9 ответов. Все эти данные говорят о том, что с помощью метода Роршаха можно определять творческий потенциал личности

в связи с вопросом о профессиональной пригодности к актерской деятельности.

Для того чтобы творческие способности были реализованы, необходимо, согласно гипотезе Роршаха, соблюдение ряда условий.

У здоровой психически личности существует положительная связь между числом ответов на целое пятно и числом ответов, связанных с движением человека. Соотношение этих двух величин определяет, насколько реализуются способности человека. Первая свидетельствует о силе целенаправленной активности и о мотивации достижения цели, а вторая — о творческих потенциях человека. Иными словами, это соотношение определяет уровень саморегуляции личности, в частности, ее работоспособность. У способных студентов-актеров соотношение этих величин было приблизительно 2:1, а у малоспособных — 1:1, как и в группе взрослых, по данным Гливак-Качинской.

Есть и другие причины, почему способности не всегда реализуются в деятельности. Одна из них — это высокий рациональный контроль над своим поведением. Человека как бы разъедает рефлексия, мешает естественности поведения, сковывает подсознательную работу творческих сил, блокирует воображение с позиций скептического разума. В таких случаях в сознании актера как бы незримо присутствует наблюдатель, сильно мешающий органичности его сценической жизни. По предположениям Роршаха, показателем рационального контроля служит число ответов, данных только под влиянием очертания пятна и не учитывающими ни его цвет, ни светотень.

В группе способных студентов-актеров этот показатель несколько снижен по сравнению со средней нормой (см. таблицу). Это говорит о том, что поведение актерски одаренной личности несколько более расковано, меньше сдерживается критическим контролером второго «я». В группе малоспособных актеров рациональный контроль иногда превышает норму, являясь, таким образом, помехой творческой свободе на сценической площадке. Таков, например, студент К., обладающий хорошим воображением и достаточно высокой эмоциональной возбудимостью. Возможно, что именно рациональный контроль (57% всех ответов основываются на форме пятна) мешает ему проявить эти качества на сценической площадке.

Другой важный показатель реализации способностей — умение человека управлять своими чувствами, регулировать потребности, сдерживать их, если это необходимо. Метод Роршаха дает возможность судить о том, велика ли внутренняя напряженность человека, какова степень его тревожности. Эти показатели могут быть серьезной помехой творчеству на сцене.

Для лиц, актерски одаренных, характерна высокая чувствительность к цвету и к светотени пятна. Первый показатель свидетельствует об эмоциональности, а второй об умении управлять

своими чувствами, чутко реагировать и управлять собою в ситуациях, вызывающих эмоциональное напряжение. Таковы ответы способных студенток Л. и Т., студента М. Напротив, сильная внутренняя тревожность, по-видимому, является помехой проявлению и развитию способностей у студентки Г. с хорошим творческим воображением и высокой эмоциональностью.

Способность к сопереживанию (эмпатия) обнаруживается в методике Роршаха по числу ответов, связанных с видением фигуры человека, если в протоколе есть хотя бы несколько ответов, учитывающих цвет и форму пятна одновременно. У неспособных студентов-актеров этот показатель находится в пределах нормы, а у людей, способных к перевоплощению, он превышает норму почти в два раза (см. таблицу). Таким образом, метод Роршаха может диагностировать способность человека к сопереживанию и к чувствованию во внутренний мир других людей, а это одно из существенных проявлений художественной одаренности в актерском творчестве.

Результаты обследования студентов-актеров по личностным методам и сопоставление этих данных с данными, полученными по методике Роршаха, позволило расширить наши представления о структуре актерской одаренности и свойствах личности, способствующих развитию специальных способностей.

Оказалось, что показатель работоспособности по тесту Люшера является свойством, независимым от творческих способностей человека. Но он коррелирует с показателем реализации способностей по методу Роршаха. Иными словами, существуя как независимое свойство личности, работоспособность может до известной степени компенсировать относительно невысокий творческий потенциал, как это было, например, в случае студентов П. и Щ.

Помехой творчеству может быть и высокая степень тревожности по вопросникам Леонгарда и Кэттелла. Эти показатели коррелируют с высокой степенью значимости с показателями внутреннего контроля по Роршаху. Среди студентов старших курсов таких лиц с повышенной тревожностью оказалось немного, но выяснилось, что и низкая тревожность может служить помехой творчества, так как свидетельствует о слабой эмоциональной возбудимости, «толстокожести», отсутствии эмоциональной подвижности. Особенно ярко проявляются эти недостатки у лиц с низкой величиной нейротизма по Айзенку.

Среди студентов с высокой степенью тревожности были и такие, у которых этот недостаток компенсировался высокой работоспособностью и тщательностью. Это были люди творческие, с нестандартными решениями, со своеобразной индивидуальностью. Во всяком случае вопрос о том, в какой мере высокая тревожность служит помехой творчеству, должен быть решен после дополнительных, более подробных исследований и наблюдения над дальнейшей творческой судьбой студента после окончания института.

Выяснилось также, что тревожность может быть временным, хотя и довольно устойчивым состоянием личности. Она в среднем выше на курсах, где руководство ослаблено, студенты не чувствуют себя достаточно уверенно, не удовлетворены творчески. Обнаружилось также, что показатели тревожности возрастают к концу обучения по сравнению с началом (особенно заметно это по возрастанию средней величины нейротизма на старших курсах по сравнению с младшими).

Обнаружилось, что в структуре личности будущих актеров по сравнению с экономистами преобладает и большая эмоциональность. Это подтверждается всеми личностными вопросниками и хорошо согласуется с показателями эмоциональности по методике Роршаха. Кэттелл выделяет в своем вопроснике отдельный фактор, который он определяет как «артистичность». Это совокупность свойств личности, проявляющихся в мягкости, эмотивности натуры, некоторой женственности характера, чувственности восприятия, яркой экспрессии, утонченности эстетических вкусов.

В вопроснике Леонгарда, как мы предполагаем, этому фактору соответствует свойство демонстративности личности в сочетании с высокой эмоциональностью. Результаты, полученные по этим двум методикам в общем совпадают, но свойство артистичности не коррелирует с достаточной достоверностью с успешностью обучения актерскому мастерству. Это можно объяснить тем, что, во-первых, артистичность как свойство личности не всегда связана с проявлением специальной способности к сценическому перевоплощению, а может существовать независимо от нее, а во-вторых, тем, что в структуре актерской одаренности может преобладать либо способность к перевоплощению, либо выразительные способности, более тесно связанные с артистичностью.

Была обнаружена обратная связь этого свойства со степенью самоконтроля личности по методикам Леонгарда и Кэттелла. Вероятно, естественности и раскованности поведения, так свойственным артистичным личностям, мешает высокий самоконтроль. Показатели артистичности оказались не связанными с уровнем развития творческих способностей по Роршаху, и это свойство личности проявляется, по-видимому, вполне независимо. Обнаружена и отрицательная связь между демонстративностью личности и степенью ее эмпатии, но этот факт нуждается в дополнительном изучении.

Таким образом, в результате проведенного предварительного исследования удалось установить важность определения некоторых свойств личности, способствующих реализации творческих способностей и определяющих творческий потенциал личности.

Приемные испытания на отделение «Актер драмы» театрального вуза предъявляют свои жесткие требования к проведению психологических исследований. Время их бывает ограничено одним-двумя днями, а число испытуемых достигает 60 человек.

(Психологическое обследование обычно проводится после второго тура приемных испытаний, когда люди, явно непригодные, уже отсеяны приемной комиссией). В таких условиях полезно выделять по результатам обследования три группы испытуемых: сильных, средних и слабых.

На приеме в 1975 и 1976 гг. у поступающих определялся уровень развития способности к перевоплощению, творческий потенциал личности по методу Роршаха и показатели таких личностных свойств, как артистичность, эмоциональность, степень самоконтроля, общительность, работоспособность. Из 57 человек, принятых за эти два года в институт, группу сильных составили 16 человек. Из них 15 человек в дальнейшем получали высокие оценки по мастерству актера и считаются людьми способными к профессии актера. Лишь один студент К. приема 1976 г. вызывает сильное сомнение в актерских способностях. Этот случай требует, вероятно, более пристального изучения.

В группе слабых, которая состояла из 11 человек, было отчислено трое из набора 1975 г. и четверо из набора 1976 г. Остальные продолжают учиться, но без заметных успехов. Наблюдения за принятыми в одном случае в течение трех, в другом — четырех лет показывают, что способности могут раскрыться в полной мере за два последних года обучения, когда постепенный процесс овладения навыками дает качественный скачок во время работы над спектаклем. Далеко не всем, однако, удается раскрыться в том ограниченном круге ролей, который предлагается им в учебном процессе. И здесь решающую роль в реализации способностей может сыграть самостоятельная работа студента. В Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии накоплен значительный опыт конкурсов самостоятельных студенческих работ, помогающих раскрытию творческих индивидуальностей.

Прогноз успешности обучения в театральном вузе осложнен несколькими обстоятельствами. Оперирование одними экспериментальными данными может исказить объективную оценку творческой одаренности. Конечный результат творчества актера — в его непосредственном воздействии на зрительный зал. Поэтому при определении способностей к сцене не стоит забывать и о непосредственных оценках опытных экспертов. Другое дело, что в будущем станет возможным определить, в какой мере можно развить выразительные способности и каковы психофизиологические причины, препятствующие выразительности.

Необходим тщательный анализ каждого случая. В этом смысле методология профессиональной диагностики аналогична клиническому мышлению врача. При таком подходе учитывается вся совокупность показателей болезни: и субъективные жалобы больного, и результаты анализов, и данные объективного врачебного осмотра. Совокупность приемов качественной диагностики предполагает умение использовать весь комплекс сведений о человеке,

выбирать наиболее информативные из них и двигаться по древу признаков, выделяя существенное. Только в совокупности наблюдений, данных экспериментального обследования и анализа конкретных результатов деятельности возможны достаточно обоснованные прогнозы успешности обучения профессии актера.

Для того чтобы рационально использовать всю совокупность данных об абитуриенте, полученных за время приемных испытаний, применялся метод, который мы назвали «ступенчатым оборотом». Сначала определялись психофизические показатели, необходимые для развития специальных актерских способностей. Затем исследовался творческий потенциал личности и, наконец, устанавливался уровень развития тех свойств личности, которые способствуют развитию актерских способностей.

Таким образом, изучение творческой одаренности предполагает подход к личности как к целостной системе, где способности есть часть целого, существенно влияющего на его части. Учет сложных взаимоотношений внутри целого позволяет уточнять прогноз успешности обучения профессии актера, помогает театральным педагогам раскрыть индивидуальность студента и тем самым повышает уровень обучения.

Важной и пока не решенной проблемой является исследование способностей непосредственно в деятельности или в условиях, к ней приближенных. Только так можно вызвать творческие мотивы деятельности, которые служат мощным факторам проявления способностей. В определении творческой одаренности должны сочетаться общепсихологические стандартизированные методики, специальные приемы, помогающие изучать способности в процессе самой деятельности, и естественный эксперимент, воспроизводящий условия и элементы профессии. Только в этом случае мы сможем приблизиться к пониманию природы художественных способностей и научимся способствовать их полному раскрытию.

II

ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ В ЛИТЕРАТУРЕ, ТЕАТРЕ, ЖИВОПИСИ, МУЗЫКЕ, КИНО

А. В. Македонов

К МЕТОДОЛОГИИ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ПИСАТЕЛЯ

Для разработки методологии изучения творческой лаборатории современных писателей весьма существенно наследие двух крупнейших советских поэтов — Маяковского и Твардовского, которые с большой глубиной и достоверностью исследовательски описали свой творческий процесс. Эти поэты создали уникальные образцы такого самоисследования: они описали в специальных статьях историю создания двух своих произведений: Маяковский — стихотворения «Сергею Есенину», Твардовский — своего прославленного произведения «Василий Теркин».¹ Обе статьи содержат и элементы общих автохарактеристик творческого процесса. Два великих поэта сумели подойти к этому процессу как бы со стороны, методами научного исследования и вместе с тем — изнутри, непосредственно документируя то, что не может быть видимо со стороны. Данные этих статей могут быть дополнены другими высказываниями самих поэтов, а также сравнительным анализом последовательных вариантов создания их произведений, различными свидетельствами мемуаристов и т. д. В отношении поэмы Твардовского эти дополнительные данные особенно многообразны и во многом освещают по-новому авторский анализ истории создания «Василия Теркина» и ряд проблем психологии этого творческого процесса.² При этом надо учесть, что для Твардов-

¹ Маяковский В. В. «Как делать стихи» (1926). — Собр. соч. М., 1951, т. 6, с. 193—239. Твардовский А. Т. Как был написан «Василий Теркин» (Ответ читателям). 1951—1966. — В кн.: Твардовский А. Т. Василий Теркин. Книга про бойца. М., 1976, с. 229—283.

² См. в особенности ряд материалов, включенных в упомянутое издание «Василия Теркина», — дневниковые записи самого Твардовского, не

ского характерны стремление к углубленному и точному самопознанию, включая и познание собственного творческого процесса во всей его психологической конкретности и достоверности, — своеобразная аналитическая дневниковость, вместе с тем всегда соотношенная с жизнью общества, народа. Это делает самонаблюдения Твардовского особенно ценным объективным источником познания психологии творчества, хотя, разумеется, с учетом границ возможностей любых таких самонаблюдений и необходимости их контроля.

Творческий процесс Маяковского изучался многими исследователями, и я ограничусь лишь краткими сопоставлениями последовательности этого процесса, как он описан в статье самого Маяковского, и последовательности творческого процесса Твардовского, как он описан в его статье, с учетом указанных дополнительных данных. Такое сопоставление уже само по себе помогает подойти к познанию и общих признаков творческого процесса двух больших поэтов, и дополнительных индивидуальных и типологических особенностей и, с другой стороны, самых общих признаков психологии художественного творчества.

Сравнительный анализ творческого процесса Твардовского и Маяковского помогает конкретизировать общую методологию и методику изучения психологии художественного творчества. Основные контуры этой психологии, как объекта научного исследования и принципы марксистской методологии его в том более точном и узком смысле, который был определен в работах Б. С. Мейлаха, уже в существенной мере сложились.³ Но, конечно, процесс изучения психологии творчества, несмотря на ряд ценных работ, находится еще в начальной стадии, и тут много неясных вопросов, прежде всего вопросов, касающихся таких моментов психологии творчества, как ее закономерная стадийность, как особая роль знаковых систем и соотношение их с художественными образами, как самый сложный и важный момент творческого процесса — момент озарения, высшей интуиции. Пони-

использованные им самим в его статье; последовательные варианты текста поэмы, собранные и проанализированные А. Л. Гришуняным. Кроме того, имеются существенные наблюдения и соображения в кн.: Кондратович А. И. Александр Твардовский. Поэзия и личность. М., 1978. В частности, об истории «Василия Теркина» см. с. 134—191 и особенно с. 146—163 и 178—186, об истории других произведений Твардовского с. 192—218, 227—288 и др. См. также другие публикации того же Кондратовича и различных мемуаристов. Ряд архивных материалов представлен автору М. И. Твардовской.

³ См.: Мейлах Б. С. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М.; Л., 1962. — Психология художественного творчества здесь определяется (с. 25) как научная дисциплина «задача которой — исследование процесса переработки и обобщения художником жизненных явлений в ходе создания своих произведений»; Мейлах Б. С. О методологии исследования «творческой лаборатории» классиков. — Русская литература, 1972, № 4, с. 42—56. См. также его статью в настоящем сборнике.

мание специфики этой интуиции, способов ее познания чрезвычайно трудны, так как познать этот высший акт творческого процесса современными методами наблюдения, даже когда наблюдения осуществляются самим пережившим процесс художником, оказывается для нас еще непосильным. Это задача будущего, над которой предстоит работать большой группе специалистов.

Твардовский, как и Маяковский, не описывает непосредственно психологический механизм высшей интуиции, озарения ни в своей статье, ни где-либо в другом месте, и в этом также проявилась объективная трудность его воспроизведения языком обычной, дискурсивной, понятийно-логической речи даже прекрасно владеющим этой речью и многократно переживавшим акт озарения художником. Но Твардовский, как и по-своему Маяковский, непосредственно описывает все остальные стадии творческого процесса и все то в них, что подводило и сопровождало решающие акты интуиции, высшего вдохновения. А в некоторых стихах Твардовского, хотя написанных уже позже и не имеющих непосредственной связи с историей создания «Василия Теркина», имеются замечательные художественные описания особого психологического состояния именно в моменты этих озарений, вершин творческого процесса.

Изведав жар такой работы,
Когда часы быстрее минут,
Когда забудешь, — где ты, что ты,
И кто, и как тебя зовут;
Когда весь мир как будто вновь
И дорога до смерти жизнь. . .

Тут указано с предельной поэтической краткостью несколько существенных моментов высшего творческого акта. И убыстрение времени, и слитная контрастность переживаний, и слияние личного с чем-то надличным. И особое возникающее чувство обновления всего мира и в этом — особого предельного состояния человеческой жизни, жизни творящего, когда она становится дорогой «до смерти», сама выходит за свои пределы. И тут проявляется единство необходимости и свободы в форме свободы, осуществление художником своих возможностей свободы, своей внутренней свободы, ее реализация второй действительностью самих произведений. В ряде других стихов Твардовского, наоборот, описана несовместимость подлинного творчества с внутренней несвободой (например, «. . . ты не свободен был» и т. д.).

При сопоставлении конкретного изображения всех стадий творческого процесса в статьях Маяковского и Твардовского сразу же бросается в глаза и общее и отличное. Общим является прежде всего стремление обоих поэтов описать весь процесс как вполне рационально постижимый, в его, так сказать, деловой конкретности и точной документальности. В статье Маяковского к этому стремлению добавляется и стремление наметить общую

схему, относящуюся не только к истории одного конкретного стихотворения, а и ко всякому поэтическому процессу — отсюда обобщающее название: «Как делать стихи». Причем в этой формулировке, как и в нескольких других формулировках статьи, сказалось некоторое влияние на Маяковского в 1926 г. упрощенных лефовских схем — отсюда и упрощенная аналогия создания стихотворения и материального производства, делания вещей, отсюда и схематические представления о признаках новаторства, утверждение, что нельзя четырехстопным амфибрахией изображать новые революционные явления и чувства и т. п. Но лефовское влияние, к счастью, проявилось только в отдельных формулировках, а не в общем содержании статьи, в целом представляющей собой очень тонкий, многосторонний, точный анализ и самоанализ. И, намечая общую схему, Маяковский не раз оговаривает индивидуальность и сложность творческого процесса, невозможность свести его к набору нескольких правил. И дополнительно оговаривает относительно самой своей статьи: «Разумеется, я чересчур опрощаю, схематизирую и подчиняю мозговому подбору поэтическую работу. Конечно, процесс писания окольной, интуитивной. Но в основном работа ведется все-таки по такой схеме».⁴ С этими оговорками статья Маяковского дает точную картину, а его схема отвечает вполне реальной и конкретной стадийности творческого процесса, в том числе всего того, что ведет к моментам озарения. Сами приведенные оговорки Маяковского также, хотя и очень кратко, указывают на существенные черты психологии творчества. Не все в ней поддается последующему «мозговому отбору», а роль интуиции, которая, видимо, не улавливается этим отбором, мимоходом сближается с «окольностью». Из остального текста статьи видно, что эти «окольности» представляют собой сложную совокупность разных направлений поисков («мозгового отбора») на всех стадиях создания произведения. Совокупность таких окольностей создает почву решающих интуитивных находок, возникновения и движения новых интуитивных и неинтуитивных творческих актов.

У Твардовского аналогичный в главном процесс описан со стремлением избежать всякого схематизма, изобразить его во всей реальной сложности, связанной с уникальными особенностями самого «Василия Теркина», историей его создания.

Можно выделить по крайней мере пять общих стадий творческого процесса, описанных обоими поэтами, с дополнительными подстадиями, часть которых также схожа, часть — существенно отлична.

Первую стадию можно назвать «эмбриональной» — возникновение какого-то творческого замысла, часто еще очень смутного; вторую — собственно начальной — конкретизация замысла, первые

⁴ Маяковский В. В. Собр. соч., т. 6, с. 226.

поиски его определенности, оформления; третью — стадией дальнейшего вынашивания или первого оформления замысла; четвертую — стадией основного созревания или главного оформления; пятую — завершающей, стадией окончательного оформления, кристаллизации. В эту стадиюность входят как промежутки между ними творческие паузы, во время которых обычно продолжается скрытый (так называемый подсознательный) творческий процесс и создание новых заготовок. Моменты озарений возникают на всех стадиях, особенно на третьей и последней, иногда выделяется момент главного озарения, как высшая стадия перед полной кристаллизацией или, наоборот, начало ее.

Кроме этих стадий самого творческого процесса, присутствует еще, условно выражаясь, нулевая стадия или нулевой цикл. Он детально описан в статье Маяковского как процесс создания «запаса предварительных поэтических заготовок», включающих в себя самые разнообразные по содержанию и форме — от отдельных откликов на разные существенные или мелкие жизненные впечатления, факты окружающей действительности или внутренней жизни самого поэта до записей отдельных возникавших метафор, рифм, аллитераций и т. д. Иной раз почти бессознательных или случайных. Например, по сообщению Маяковского, «крепко скроенные аллитерации по поводу увиденной мельком афиши с фамилией Нита Жо: «Где живет Нита Жо? Нита ниже этажом». Наряду с этим целые «темы разной ясности и мутности» и разного масштаба.⁵ В этот нулевой цикл, т. е. в фонд заготовок, может входить весь тот «сор», из которого, по известному выражению Ахматовой, могут рождаться стихи. В статье Твардовского нулевая стадия не описывается, но она и у него существовала, и познание ее помогает понять все последующие стадии создания «Василия Теркина». Очень часто эта стадия психологически выражается состоянием неопределенного томления, поиска.

У обоих поэтов — Твардовского и Маяковского — ясно выявляется некий первотолчок, точка отправления. Им может быть любое событие или микрособытие, случай из своей или другой жизни, как говорил по поводу своей лирики Гете, жизненная реалья, которой может быть и прочитанная книга и внезапно всплывшее воспоминание. В статье Маяковского прямо сказано: смерть Есенина. Она вызвала в поэте определенный «социальный заказ» — дать ответ языком поэзии на самоубийство поэта. Термин «заказ» отдает лефовской упрощенческой терминологией, но за ним у Маяковского скрывается именно то слияние личного со сверхличным, общественным, о котором говорилось выше. И система заготовок нулевой стадии существенно помогает ему на всех последующих стадиях.

Твардовский в статье о «Василии Теркине» эту первую стадию описывает очень кратко и суммарно. Но уже много позже

⁵ Маяковский В. В. Собр. соч., т. 6, с. 204—205.

выхода статьи он сам обратил внимание, публикуя свои записи из фронтовой тетради периода финской кампании «С Карельского перевейка», на исходный первоначок. Им была еще довоенная, совершенно случайная встреча с одним шофером, который вез Твардовского из Феодосии в Коктебель. И сохранилась запись в дневнике от 1 IX 1939 г.: «Феодосийский шофер. Это тот герой, которого как раз недостает в нашей литературе — весельчак, балагур, остряк в любую минуту жизни и т. п. Я попытался бы сделать что-нибудь из него в стихах, но для этого нужно бы от него больше послушаться».⁶ При всей краткости и случайности этой записи она имела предпосылки в нулевой стадии. Это юношеское (1929) стихотворение «Друг мой вовремя уехал», в котором также изображен некий «весельчак», но тогда поэту «От его сплошного смеха // Неуютно становилось», хотя была сделана оговорка: «Говорят, такие люди // Будут нам нужны в походах». И другие, более косвенные предпосылки — и в серии фигур шоферов в лирике 30-х годов и в юморе цикла стихов о деду Даниле. А затем впечатление от случайной встречи как будто совсем угасло или ушло на задний план. Но после значительной паузы — второй, более сильный импульс, независимый от первого. Во время финской кампании 1939—1940 гг. при совместной работе с группой писателей и поэтов во фронтовой газете возникла потребность создать образ весельчака-солдата, который является носителем удачи, храбрости, жизнерадостно-сатирического отношения к врагу. Так возникает и первый стихотворный образ, но сначала лубочный, газетно-фельетонный, созданный Твардовским совместно с несколькими людьми. Возникает и имя героя — Вася Теркин, но неизвестно даже, кто его придумал.

Одновременно создается ряд других стихотворных и прозаических заготовок, стихотворений и очерков о войне и ее людях, которые в дальнейшем будут использованы в формировании образа будущего Теркина. А в самих газетно-фельетонных опытах одновременно определяется фактура стиха, в которой этот герой должен быть выражен. Появляется знаменитый четырехстопный хорей «Василия Теркина». Этот хорей также был подготовлен в нулевую стадию, поскольку им был написан цикл стихов о Даниле, «Ленин и печник», ряд глав «Страны Муравии». И там этот хорей уже был сопряжен с совсем другими, не фельетонными интонациями, хотя подчас также окрашенными светлым и многозначным юмором, а в других местах и лиризмом, получившими такое развитие в «Василии Теркине».

В газетно-фельетонных стихах Твардовского об удалом весельчаке-солдате Теркине были черты характера и трактовки личности, впоследствии не только отброшенные, но и сменившиеся противоположными: «Вася Теркин? Кто такой? // Скажем откоро-

⁶ См.: Твардовский А. Т. Василий Теркин. с. 286.

венно: // Человек он сам собой // Необыкновенный», хотя ритмико-синтаксическое строение четверостишия очень близко и последующему основному тексту поэмы. Но кроме того, появились и первые штрихи Теркина, сохранившиеся в дальнейшем («ладно сшитый малый» и т. п.), а в опубликованных почти одновременно газетных стихотворениях, где лубочного Теркина не было, возникли и другие куски будущей поэмы, например, в стихотворении «На привале», которое цитируется в статье Твардовского. Еще более глубокие элементы будущей поэмы намечаются в ряде стихотворений этого времени, непосредственно с замыслом «Теркина» еще не связанных, таких как «В подбитом танке», «Шофер Артюх», «Наступление», «Зима — под небом необжитым», «Спичка», а стихотворение «Танк» уже является наброском куска будущей поэмы, хотя в момент создания также не было связано с первым проектом образа Теркина. В это же время во фронтовых записях с настоящей художественной зоркостью подмечен ряд деталей, реалий войны в форме прозаической документации, которые вошли в текст одновременно или чуть позже писавшейся «Переправы», ставшей в дальнейшем одной из самых сильных глав поэмы.⁷

Таким образом, движение первой, «эмбриональной» стадии создания поэмы шло двумя основными путями: еще очень туманные и односторонние пробы и поиски основного героя и основной темы, причем в две последовательные подстадии, разделенные паузой, и серия как бы независимых от того «эмбрионального» образа главного героя откликов — картин войны, порожденных новыми мощными толчками впечатлений окружающей действительности и оформлявшихся разными пробами и в стихах и в прозе. Это сложное движение творческого процесса шло в сторону расширения и конкретизации исходного замысла, отвечавшего общественной потребности, цели, и было тесно связано с непосредственным участием самого автора в крупнейшем историческом событии в народной жизни. Характерен отрывок из письма М. Исаковскому от 3 марта 1940 г., за десять дней до окончания войны: «Живу я хорошо... люди, с которыми все эти месяцы довелось встретиться, и все, что привелось увидеть, сделали из меня почти совсем другого человека... Короче говоря, мне открылся новый необычайно суровый и вместе с тем очень человеческий дружный и радостный мир». И Твардовский делает важный вывод: «Мне кажется, что Армия будет второй моей темой. На всю жизнь». Так уже на этой первой стадии происходят изменения всей творческой личности поэта, и важнейшую роль тут играет взаимодействие с окружающими людьми, и уже не отдельные встречи вроде встречи с тем феодосийским шофером, а систематическое приобщение к целому новому «миру» большой

⁷ Гришунин А. Л. «Василий Теркин» А. Твардовского. В кн.: Твардовский А. Т. Василий Теркин, с. 490.

человеческой общности, новому слою народной жизни, исторической судьбе. Отсюда изменения и самой внутренней логики исходного творческого процесса. Поэт не только расстаётся с упрощенной лубочной начальной схемой, но и резко расширяет весь контур замысла и связывает его с рождением новой, огромной, поглощающей его целиком темы. Происходит переход ко второй стадии. Сам Твардовский фиксирует решающий момент этого перехода не в статье, а также в одной из дневниковых записей, сделанной сразу же после окончания финской войны — 20 апреля 1940 г., но опубликованной им только в 1968 г. и позже процитированной А. Л. Гришуниним в издании «Василия Теркина» в «Литературных памятниках».

В начале записи отмечается маленький новый внутренний психологический толчок, связанный с простым переписыванием «для порядка» карандашных записей фронтовых тетрадей. Но при этом, пишет Твардовский, «я все время думал о том, что же я буду писать о походе всерьез». И тут сразу же возникает стремление дать фигуру «героя моей поэмы» и даже представить «в каких-то моментах» «путь героя», наметить некоторую сюжетную схему его судьбы. «Но, — добавляет Твардовский, — ни имени, ни характера в конкретности еще не было». И вот почти неожиданно, хотя это и было подготовлено всем предыдущим, происходит новый скачок, озарение, происходит как бы в результате соединения и забытого впечатления о том феодосийском шофере, и возникшего в ходе войны газетно-фельетонного образа, и серии впечатлений, накапливавшихся в душе в ходе участия в войне. «Вчера вечером или сегодня утром герой нашелся, и сейчас я вижу, что только он мне и нужен, именно он. Вася Теркин! Он подобен фольклорному образу. Он — дело проверенное. Необходимо только поднять его, поднять незаметно, по существу, а по форме почти то же, что он был на страницах „На страже Родины“. Нет, и по форме, вероятно, будет не то.

А как необходимы его веселость, удачливость, энергия и неунывающая душа для преодоления сурового материала этой войны! И как много он может вобрать в себя из того, чего нужно коснуться! Это будет веселая армейская шутка, но вместе с тем в ней будет и лиризм. Вот когда Вася ползет, раненный, на пункт и дела его плохи, а он не поддается — это все должно быть поистине трогательно.

Благодаря тому, что в первый раз он ранен в начале кампании и что, отославшись в госпитале, он, где пешком, где с оказией, пробирается через весь Карельский перешеек, ему удастся видеть очень много — тылы, дороги и т. п. Тут столько может быть занятных моментов. Нет, это просто счастье — вспомнить о Васе. И в голову никому не придет из тех, что подписывали картинки про Васю Теркина, что к нему можно обратиться всерьез». И далее в записи Твардовский уже набрасывает несколькими штрихами характер человека, в котором «сочетается

самая простодушная уставная дидактика с вольностью и ухарством». Он не безгрешен: «В мирное время у него, может быть, и не обходилось без высканний, хотя он и тут ловок и подкупающе находчив». Но «в нем — пафос пехоты, войска, самого близкого к земле, к холоду, к огню и смерти». Общая формулировка признаков личности как носителя определенного социально-исторического пафоса конкретизируется и рядом дополнительных более мелких выразительных примет, штрихов («Он умеет и кашеварить. . . Соврать он может, но не только не преувеличивает своих подвигов, а наоборот. . .») и т. д.), совокупностью характерных для поэтики Твардовского «поведенческих» деталей. Так герой получает имя, черты конкретной биографии, характера. И само это описание — замысел — превращается в своеобразный художественно-дневниковый эскиз, один из жанров художественной прозы Твардовского. С элементами и литературного анализа, самоанализа, эссе. И вместе с обрисовкой будущего героя и своего внутреннего задания, целевой установки намечаются и принципы художественного метода — фольклорный, но и не совсем фольклорный персонаж — более конкретный и многосторонний, — соединение юмора, лиризма, трагедийного героического начала, которое затем осуществляется в поэтической системе поэмы. И такое построение характера может многое в себя вобрать, т. е. достигнуть наибольшего синтетизма, того слияния обобщенности и конкретности, которое позже было достигнуто в поэме Твардовского.

Так наметился и первый путь воплощения замысла, а замысел становится уже тем, что Станиславский назвал «сверхзадачей», которая поглощает целиком Твардовского, становится его собственным личным творческим пафосом.

Этот переход от «эмбриональной» к начальной стадии можно выделять и как особую фазу, подстадию второй стадии творческого процесса, сопоставимую с фазой «называния», которую отметил Б. С. Мейлах, анализируя творческий процесс Пушкина. Она может выражаться и в составлении таких программ-планов. Напомним, что и Пушкин составлял прозаические планы-наброски некоторых своих поэтических произведений. Но план-набросок Твардовского имеет не только сходные черты, выражающие общие принципы реалистического художественного мышления, но и дополнительные признаки, отличия, порожденные другим временем, мировоззрением, особенностями темы, события: больше элементов прямого авторского высказывания, размышления, обнаженной общественной целенаправленности: «При удаче это будет ценнейший подарок армии, это будет ее любимец, нарицательное имя». Так и случилось! И получилось даже большее, чем нарицательное имя и чем книжка, «которая делает любовь к армии более земной, конкретной». Подлинно художественное осуществление замысла, как известно, всегда приносит больше, чем предполагалось автором. И тем поучительнее заключительная фраза

этого дневникового наброска-плана, обращения к себе: «Одним словом, дай бог сил!».

В статье Маяковского также зафиксирован переход от «эмбриональной» к начальной стадии, но более схематично, сжато. Отчасти потому, что уже на «эмбриональной» стадии был более ясно определен исходный факт и замысел; однако все же была и эта стадия, когда поэт еще совершенно не представлял себе, «что же и как написать об Есенине?». И только «осматривая со всех сторон эту смерть и перетряхивая чужой материал» различных других откликов на смерть Есенина, Маяковский смог от первой совершенно неопределенной постановки задачи перейти к более конкретной формулировке «целевой установки» задуманного стихотворения, к расшифровке того, что и как писать. Но и эта целевая установка описана в статье Маяковского более суммарно, бегло, чем в дневниковой записи Твардовского, что отвечает и различию жанра (лирическое стихотворение и поэма) и отличиям художественного мышления. Это связано также с тем, что целевая установка стихотворения, рождение ее первой формулировки описаны Маяковским позже — «имея стих под рукой».

После переходной фазы у обоих поэтов идет довольно длительный и сложный процесс поисков начала произведения, уже самого осуществленного замысла. Это, так сказать, вторая и вместе с тем главная фаза. Оба поэта подчеркивают ее исключительную важность и ее трудность, даже мучительность. У Твардовского эта фаза охватывает период между дневниковой записью 20 IV 1940 г. и началом Отечественной войны. Происходит процесс переработки впечатлений войны уже в свете определившейся сверхзадачи и одновременно дальнейшее уточнение, конкретизация, оформление самой сверхзадачи. Извне эта фаза представлялась творческой паузой, и А. Кондратович пишет даже, что «замысел, пришедший в начале апреля 1940 г., был прозрением, вспышкой, осветившей будущий образ, будущую поэму мгновенно, но почти тотчас же и погасшей... Вспыхнувший образ как бы ушел... в творческое подсознание».⁸ Отчасти так и было. Но вот что пишет сам Твардовский об этом периоде: «Летом и осенью 1940 года я уже жил этим замыслом, который отслонил все мои прежние намерения и планы... Это определялось остротой впечатлений пережитой войны, после которой уже невозможно было просто вернуться к своей обычной литературной работе». Подчеркнем эти слова: «жил этим замыслом». Жил, конечно, всеми слоями сознания — и тем, что называется подсознанием, и тем, что обозначается собственно сознанием, и теми высшими его состояниями, которые определяются термином «озарение». Всей творческой личностью, со всем ее напряжением. «Ду-

⁸ Кондратович А. И. Александр Твардовский. Поэзия и личность, с. 149.

мал, работал, бился над „Теркиным“». ⁹ Даже бился! Но эту напряженную битву Твардовский почти рядом определяет и как «вынашивание» замысла. ¹⁰ Вынашивание и сверхзадачи, и ее выполнения, оформления. Роль формы, ее поиска и целеустремленности самой формы, исходя из содержания задачи, особо подчеркивается в статье Твардовского. «Теркин по тогдашнему моему замыслу, должен был совместить доступность, непритязательность формы — прямую предназначенность фельетонного «Теркина» — с серьезностью, и, может быть, даже лиризмом содержания. Думая о „Теркине“ как о некоем цельном произведении, поэме, я старался теперь разгадать, ухватить тот „нужный момент изложения“ (как выразился в письме ко мне недавно один из читателей), без которого нельзя было сдвинуться с места». Разгадать! А для этого — углубиться в психологию, во «внутренний мир» тех людей, которых поэт «узнал и полюбил» во время финской войны и которые представляли для него сущность «людей первого послеоктябрьского поколения», раскрывшуюся в ходе войны. И он вспоминал их не только в их совокупности, но именно как отдельных людей, знакомых, перечисляя по фамилиям, как конкретных героев его стихов и очерков фронтового времени — и других, неназванных, но также живших в его памяти. Процесс работы включал в себя и пересмотр всего того, что он раньше писал и знал, помнил о них, вплоть до мелочей, тех бесценных подробностей, которые так характерны для его поэтики («какая-нибудь картинка, словесный оборот, отдельное слово, деталь фронтового быта» и т. д.). И ознакомление со всей литературой о финской войне, и участие в обработке воспоминаний ее участников, и поездки в места прошедших боев и в воинские части, с теми боями связанные, и все это — с мыслью о «Теркине». И новые, и новые попытки «опробовать стих» для него, «нащупывать какие-то начала, вступления, запевы». В том числе и вполне сознательные пробы разных размеров стиха. «Размеры будут разные, — решил я, — но в основном один будет „обтекать“». Именно — четырехстопный хорей. Твардовский не разъясняет при этом, почему именно этот размер он выбрал, и отмечает, что иногда он казался ему слишком примитивным и он пробовал другие, например при первых набросках «Переправы». Но «этот стих у меня не пошел». Почему не пошел? «Очевидно, что размер этот явился не из слов, а так „напелся“, и он не годится». Напомню, что и у Маяковского вслед за формулировкой целевой установки также была фаза конкретных поисков начала, оформления замысла, и она была не менее трудной. «Около трех месяцев, — писал Маяковский, — я изо дня в день возвращался к теме и не мог придумать ничего путного. Лезла всякая чертовщина

⁹ Твардовский А. Т. Василий Теркин, с. 239.

¹⁰ Там же, с. 241.

с синими лицами и водопроводными трубами. За три месяца я не придумал ни единой строки. Только от ежедневного просеивания слов отсеивались заготовки рифмы». И чтобы преодолеть это состояние, Маяковский даже переменял бытовую обстановку, «место и время», и рекомендовал такие перемены как общий прием в таких случаях.¹¹ Дальше у Маяковского, как и у Твардовского, наконец получилось уже конкретное начало самого стихотворного текста, но при этом с еще одной промежуточной фазой: сначала появился только ритм стихотворения как таковой, еще бессловесный ритмический «гул», который затем наполнялся словами. У Твардовского процесс шел немного иначе. И полемицируя с Маяковским, он писал, что размер должен рождаться не из бессловесного гула, а именно «из слов, из их осмысленных, присутствующих живой речи сочетаний». Очень глубоко и точно описывает функциональную роль таких исходных слов Твардовский на примере открытия им первой строки одной из важнейших глав «Василия Теркина» — «Переправы». Отмечу попутно, что исключительную роль в создании произведения не только зачина в целом, но именно первой строки можно проследить и в истории других произведений Твардовского, и в истории произведений других поэтов и прозаиков. А Твардовский писал: «Первой строкой „Переправы“, строкой, разившейся в ее, так сказать, „лейтмотив“, проникающий всю главу, стало само это слово „переправа“, повторенное в интонации, как бы предвещающей то, что стоит за этим словом:

Переправа, переправа...

Я так долго обдумывал, представлял себе во всей натуральности эпизод переправы, стоившей многих жертв, огромного морального и физического напряжения людей и запомнившейся, должно быть, навсегда всем ее участникам, так „вжился“ во все это, что вдруг как бы произнес про себя этот вздох-возглас:

Переправа, переправа...

И „поверил“ в него. Почувствовал, что это слово не может быть произнесено иначе, чем я его произнес, имея про себя все то, что оно означает: бой, кровь, потери, гибельный холод ночи и великое мужество людей, идущих на смерть за Родину.

Конечно, никакого „открытия“ вообще здесь нет. Прием повторения того или иного слова в зачине широко применяется и в устной и письменной поэзии.

Но для меня в данном случае это было находкой: явилась строка, без которой я уже не мог обойтись. Я и думать забыл — хорей это или не хорей, потому что ни в каких хорейх на свете

¹¹ Маяковский В. В. Собр. соч., т. 6, с. 214.

этой строки не было, а теперь она была и сама определяла строй и лад дальнейшей речи.

Так нашлось начало одной из глав „Теркина“.¹²

«Переправа, переправа...» — два слова, два знака с определенным кругом значений, которые мы можем найти в любом словаре. У самого Твардовского было описано много переправ без боя, без крови. Это лейтмотив, понятие, символ, который проходит через все его творчество, от раннего до самого позднего. Здесь дан его новый вариант, который включает те значения, которые в нем прежде не содержались.

В данном случае это образ целой картины, картины, лично наблюдавшейся поэтом, как правильно отмечали комментаторы. Это картина переправы на Карельском перешейке, конкретно пережитое впечатление, которое включает в себя целый ряд смыслов: бой, кровь, героизм и т. д., смыслов, которые не содержатся ни в одном из значений слова «переправа» как знака. Не содержатся и в простом его повторении. Но содержатся в нем как в эстетическом знаке, в той особой интонации, с которым оно произносится, повторяется, «имея в виду все, что оно означает» для художника, и через него в созданной им второй действительности этого художественного произведения.

Так двигался дальше второй этап развития сверхзадачи, сливаясь с третьим. Если хотите, — аналог тому поиску названия, о котором говорилось как о самом трудном. Как назвать? Найти начало?! Это сверхзадача внутри главной сверхзадачи! И вот начало найдено. Но движется оно в ассоциативной цепочке связей. Цепочке, сближающей отдаленные ряды явлений. Маяковский подчеркивал, что в период работы над стихотворением нужны контрастные впечатления и даже нужно было выйти из потока повседневной жизни. У Твардовского необходимые контрастные впечатления давало самое соединение войны и мира и во всей обстановке, и в психологии героя. В частности, соединение «простодушной уставной дидактики» и «вольности, ухарства» человека, который может пойти на все, на потерю самого дорогого — жизни. Вот суть того, что привело к озарению и дало толчок дальнейшему движению. И были написаны к весне 1941 г уже целые главы поэмы. Начальная стадия переходила в следующие — и вынашивания и созревания, расширения растущего ядра произведения. Но до целостности поэмы еще было далеко. И в дневниковых записях весной сорок первого года говорится о дальнейших поисках, сомнениях, решениях и перерешениях, боковых ходах движения. Но продолжается и дальше конкретизируется основное направление — поиски образа «человека в индивидуальном смысле», «нашего парня», не абстрагированного (в плоскости «эпохи», страны и т. п.), а «живого, дорогого и труд-

¹² См.: Твардовский А. Т. Василий Теркин. с. 244—245

ного». И продолжается напоминание самому себе об ориентации на незримого «читателя, друга-знатока», причем «никаких скидок самому себе».¹³

Вся эта стадия была стадией очень продуктивного дальнейшего вынашивания и частичного оформления. Были вчерне написаны такие великолепные главы, как «Переправа», которые могли иметь самостоятельную жизнь как отдельное художественное произведение. Почти накануне войны, с пометкой 18 VI 41 был создан новый вариант главы «На привале». И, вероятно, так или иначе продолжался бы и процесс освобождения от литературности. Но тут вмешался новый фактор, который одновременно и прервал творческий процесс, и дал ему грандиозный новый стимул, толчок. «Двадцать второго июня 1941 года прервали все эти мои поиски, сомнения, предположения», — вспоминает Твардовский. И начался новый этап создания поэмы.

История создания стихотворения Маяковского протекала проще и короче, соответственно более узким рамкам жанра и сверхзадачи. После того как было найдено начальное четверостишие, Маяковский также проходит третью, четвертую и пятую стадии творческого процесса, согласно намеченной выше схеме. И кратко описывает их в своей статье. Кратко, так как «первое четверостишие определяет весь дальнейший стих». Но все же выделяет основные вехи и приметы: «примерка» и «продумывание» общего размера стихотворения, количества строк, «архитектоники», композиции и затем «сравнительно легкой технической обработки», которая, однако, также потребовала огромного труда — до 50—60 вариантов некоторых строк — и включала в себя набор разнообразных элементов системы поэтического языка — сравнений и метафор, «звукового качества», «сочетаний слова со словом», отсюда — аллитераций, рифм, деталей ритмической структуры, даже разбивки строчек, а также лексического состава; одним словом — всего, что входит в понятие «разговорной интонации», по Маяковскому. И вот творческий процесс завершился, и позже Маяковский к этому стихотворению уже не возвращался.

Новый, главный этап создания «Василия Теркина» совпадает с периодом Великой Отечественной войны и даже точно хронологически заканчивается вместе с ней — заключительная глава была написана с исключительной быстротой в День Победы. Так что поэма о великом историческом событии писалась и была завершена в ходе самого события — случай небывалый в истории литературы, что и определило ряд небывалых особенностей самого творческого процесса. Хотя возможность этого была, как мы видели, подготовлена длительной предыдущей историей «эмбриональной» и начальной стадиями поэмы, которая поэтому, так ска-

¹³ Там же, с. 247.

зять, создавалась еще до своего подлинного решающего начала. История этого этапа описана в упомянутых работах А. Л. Гришунина и А. И. Кондратовича.

Только на том этапе, как справедливо подчеркивают все исследователи, мог возникнуть «Василий Теркин» как целостное великое художественное произведение, хотя уже раньше определились многие его важнейшие принципы, признаки и отдельные разделы. Исходя из принятой нами общей схемы стадийности творческого процесса, этот этап отвечает двум последним (четвертой и пятой) стадиям. При этом ряд частей проходит все стадии, как бы ритмически повторяя и стадии довоенного творческого процесса. И только на этом этапе появляется в июне 1942 г. вступительная главка «От автора» ко всей поэме, т. е. ее «окончательное начало», которое стало началом и нового преобразования, полного созревания художественного метода, системы всей поэмы, самой творческой личности автора. Но все это освещалось и направлялось новым этапом общей стадийности поэмы в целом и окончательного формирования ее сверхзадачи, что отражало сверхзадачу самой жизни народа в его борьбе за свободу против самого страшного врага.

Весь последний этап создания Теркина, и особенно завершающие фазы, характеризовались этой трудно добытой и нелегкой легкостью. Процесс шел опять очень неравномерно, преодолевая четыре главные фазы: сначала (1) длительная пауза до весны 1942 г., с неявной внутренней перестройкой и уточнением замысла и сверхзадачи; затем (2) осознанное возвращение к поэме, открытие нового начала, дооформление ранее написанного (еще до войны) и написание новых разделов с резким убыстрением процесса с августа 1942 г., с упомянутого дополнительного малого, но эффективного психологического толчка; (3) с середины 1943 г. — новая пауза, частично занятая работой над другой поэмой («Дом у дороги»), которая по своим мотивам, характеру связи с войной, всей поэтике как бы дополняет «Василия Теркина». Паузе предшествовало временное якобы окончание поэмы; (4) с февраля 1944 г. до конца войны — последняя фаза завершения, полной кристаллизации всего текста, существенного дополнения и развития якобы завершившейся ранее тематики и поэтики. Поражает убыстрение и увеличение энергии процесса к его концу, когда произошла вспышка вдохновения, — в течение одного дня была создана заключительная глава «От автора».

После окончания поэмы творческий процесс, однако, еще не вполне окончился. Вплоть до последнего прижизненного издания поэмы 1971 г. — ряд дополнительных, хотя и мелких изменений, так сказать, дополнительного оттачивания. Эта постумная стадия характерна и для истории многих других произведений Твардовского. Иногда она приносила существенные изменения (причем не всегда улучшавшие, хотя чаще улучшавшие) путем главным

образом некоторых сокращений, «утряски» и дополнительной вторичной перекристаллизации отдельных элементов текста.

В целом в истории создания «Василия Теркина» (с учетом и данных о творческой истории и других произведений Твардовского, и сравнительного анализа истории характерного лирического стихотворения позднего Маяковского) четко прослеживаются, как мы видели, общие закономерности творческого процесса, характерные для советской реалистической поэзии с ее сознательным воспроизведением определенного типа действительности и сознательной реалистической тенденциозностью, общенародной и личной сверхзадачей, стремлением к действенному анализу и самоанализу и своей творческой личности, всего творческого процесса в сопоставлении с объективной действительностью. Прослеживаются и общие закономерности творческого процесса всякого художника-реалиста, начиная с исходных конкретных общих и частных впечатлений, воздействий окружающей действительности, собственного опыта, литературного контекста и дальнейшего отбора, перекомпоновки, установления новых связей между реалиями, выявления их потенциальных возможностей, затем всех дальнейших этапов формирования творческой фантазией «второй действительности» художественного произведения — и внутренней стадийности, логики ее движения, и взаимодействия на всех стадиях с новыми воздействиями, реалиями, тенденциями объективной действительности, ее самодвижения.

Отличия творческого процесса Твардовского от Маяковского отражают и новые черты развития советской действительности, и особые черты творческой индивидуальности Твардовского с ее углубленным психологизмом, реалистическим синтезом пластического и аналитического начала, многоголосой разговорной интонацией, новым пафосом конкретизации человеческой общности и общенародной сверхзадачи и как объекта, и как способа изображения.

Дальнейшее исследование, сравнительный анализ творческого процесса этих и других поэтов может показать, что особенности их творческих процессов контрастно-параллельно дополняют друг друга в общем потоке творческого процесса русской советской поэзии 30—50-х годов и взаимно продолжают в ее последующем развитии. Но это уже выходит за рамки данной статьи. А с точки зрения проблематики дальнейшего изучения психологии творчества описанный творческий процесс создания великого произведения Твардовского и его сравнительный анализ показывает нам некоторые возможности и вместе с тем границы применения такого анализа для познания психологии творчества. В частности, познания роли в этом процессе того, что мы пытались обозначить терминами «подсознание», сознание и «надсознание», объективная и субъективная сверхзадача, и намечающейся стадийности всего процесса применительно к конкретным произведениям, творческим индивидуальностям, их типологии.

МЕМУАРЫ КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ ПСИХОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА

Специфика мемуаров при всей их жанровой гибридности (собственно воспоминания, письма, дневники, исторические документы) — документальность, очевидность. Их притягательная сила в кажущейся бесспорной достоверности, небеллетризированной протокольности, в «свидетельских показаниях». Гете по другому поводу писал об особенном преимуществе такого рода «сырых материалов» перед другими, навязывающими определенную тенденцию: «История сообщает нам мысли, романы сообщают нам чувства — и в том и в другом случае нам достается уже готовая пища. Зато книги, дающие нам только сырой материал, требуют от нас, чтобы мы сами его перерабатывали, требуют собственных наших усилий, к которым мы не всегда расположены, требуют своего созерцания, требуют и способности разобраться в том, что было воспринято, то есть способности, которая не каждому дана».¹

Притягательна и манера повествования, совмещения различных времен. Л. Н. Толстой верно уловил особенность воспоминания: «Память уничтожает время». И. Репин озаглавил свою главную мемуарную книгу: «Далекое — близкое».

Мемуары по существу не ограничивают круг проблем, необходимых для психологии творчества. В них есть немало ярких страниц, посвященных возникновению художественного замысла писателя, — произведения о Петре Великом у А. С. Пушкина («Воспоминания о Пушкине» В. И. Даля), романа из эпохи декабристов Л. Н. Толстого («Воспоминания А. А. Толстой»); роли первоотчетчика в осуществлении замысла — стихотворения «Размышления у парадного подъезда» Н. А. Некрасова («Воспоминания» А. Я. Панаевой), повести Гоголя «Шинель» («Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года» П. В. Анненкова); работу над текстом литературного произведения — «Послесловия» к «Крейцеровой сонате» Л. Н. Толстого («Пять дней в Ясной Поляне» П. Г. Ганзена), рассказ «Песнь торжествующей любви» И. С. Тургенева («И. С. Тургенев у себя в его последний приезд на родину» Я. П. Полонского).

В ряде случаев такого рода мемуарные свидетельства дублируются другими источниками: автографами писателя, эпистолярными, дневниковыми материалами. В то же время мемуары неповторимы, ибо они создают образ творчества, его лики, не поддающиеся чисто логическому анализу, обычному описанию. «Когда я вспоминаю его, — пишет о Достоевском Н. Н. Стра-

¹ Гете И. В. Об искусстве. М., 1975, с. 456.

хов, — то меня поражает именно неистощимая подвижность его ума, неиссякающая плодovitость его души. В нем как будто не было ничего сложившегося, так обильно нарастали мысли и чувства, столько таллось неизвестного и непроявившегося под тем, что успело сказаться. Поэтому и литературная деятельность его растет и расширяется какими-то порывами, не подходящими под обыкновенную форму развития. . . Смерть помешала ему сделать новые подьемы и не дала нам увидеть, может быть, гораздо более гармонических и ясных произведений».² А. И. Куприн о Чехове: «Я думаю, что всегда, с утра до вечера, а может быть, даже ночью, во сне и бессоннице, совершалась в нем незримая, но упорная, порою даже бессознательная работа, работа взвешивания, определения и запоминания. Он умел слушать и расспрашивать, как никто, но часто, среди живого разговора, можно было заметить, как его внимательный и доброжелательный взгляд вдруг делался неподвижным и глубоким, точно уходил куда-то внутрь, созерцая нечто таинственное и важное, совершавшееся в его душе. Тогда-то Антон Павлович и делал свои странные, поражавшие неожиданностью вопросы, которые смущали многих».³

Схватить общие особенности творческого процесса того или иного писателя, деятеля искусства дано немногим. Автор мемуаров, естественно, в таком случае должен быть сам сопричастен творчеству. Тогда и возникает возможность конкретной характеристики, дифференциации самих признаков, проявлений творческого процесса. Н. Н. Страхов сосредоточивает внимание на особенностях «подвижности» внутренней работы Достоевского. А. И. Куприн — на особенностях «внутренней памяти» Чехова (в противоположность внешней, относительно слабой стороне, по его мнению, в таланте этого писателя). П. Д. Боборыкин в таких случаях предоставляет слово самому писателю. В литературном портрете «Тургенев дома и за границей» (1883) Боборыкин воспроизводит свой диалог с писателем: «Сочинять, — продолжал он, — я никогда ничего не мог. Чтобы у меня что-нибудь вышло, надо мне постоянно возиться с людьми, брать их живьем. Мне нужно не только лицо, его прошедшее, вся его обстановка, но и малейшие житейские подробности. Так я всегда писал, и все, что у меня есть порядочного, дано жизнью, а вовсе не создано мною. Настоящего воображения у меня никогда не было».⁴ Сравним другое признание Тургенева, высказанное им в статье «По поводу „Отцов и детей“» (1869): «я должен сознаться, что никогда не покушался „создавать образ“, если не имел исходную точку не идею, а живое лицо, к которому постепенно примешивались и прикладывались подходящие элементы, не обладая большою долею свободной изобретательности, я всегда нуждался в дан-

² Ф. М. Достоевский. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883, с. 175.

³ Чехов в воспоминаниях современников. М., 1952, с. 416.

⁴ Боборыкин П. Д. Воспоминания. М., 1965, т. II, с. 391.

ной почве, по которой я бы мог твердо ступать ногами».⁵ Суждение, близкое к предшествующему, однако не заменяющее его. То суждение можно представить как повторное. Тургенев Боборыкину разъясняет уже не раз говоренное и известное по печати. Слово писателя в произведении о нем, конечно, не только повышает интерес к самим мемуарам, которые нередко становятся в один ряд с авторизованными источниками.

Для изучения творческого процесса ценны и наблюдения частного порядка, детали, отмечаемые в мемуарах нередко мимоходом. Например, П. В. Анненков, рассказывая о рабочем дне Го голя в Риме, вспоминает, как шла переписка «Мертвых душ»: «Это было похоже на спокойное, правильно развитое вдохновение, какое порождается обыкновенно глубоким созерцанием предмета. Николай Васильевич ждал терпеливо моего последнего слова и продолжал новый период тем же голосом, проникнутым сосредоточенным чувством и мыслью. Превосходный тон этой поэтической диктовки был так истинен в самом себе, что не мог быть ничем ослаблен или изменен». Анненкову особенно запомнился момент, когда речь пошла о саде Плюшкина. «Никогда еще пафос диктовки, помню, не достигал такой высоты в Гоголе, сохраняя всю художественную естественность, как в этом месте. Гоголь даже встал с кресел (видно было, что природа, им описываемая, носится в эту минуту перед глазами его) и сопровождал диктовку гордым, каким-то повелительным жестом».⁶ Неожиданная ситуация, как неожиданно описание буйного сада Плюшкина, и в то же время убедительная.

П. Д. Боборыкин писал: «Меня всегда интересовал вопрос: как крупный писатель-художник *работает*, как ему удастся то, что называется *письмом, пошибом*».⁷ Из таких же заурядных примет, — как писалось Гончарову в Париже, как он не ленился ходить на обед со службы из одного конца Петербурга в другой, как могла складываться художественная натура занятого в основном служебными делами человека, — напрашивался у мемуариста объективный вывод: «Подобная порывистая и энергическая работа немислима для *пассивной* натуры, и она же показывает, что в деле стиля, пошиба можно достичь мастерства, яркости и красоты формы совсем не одним только корпением над выбором существительных и прилагательных, каким страдал Флобер».⁸ Последнее замечание вряд ли справедливо. Для нас существенно сейчас другое: бытовая сторона, «простые, житейские положения»⁹ не исключают свои показания о творческой работе писа-

⁵ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. В 28-ми т. Сочинения. М.; Л., 1967, т. XIV, с. 97.

⁶ Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1960, с. 86, 87.

⁷ Боборыкин П. Д. Воспоминания. Т. II, с. 441.

⁸ Там же, с. 442.

⁹ Чечулин Н. Д. Мемуары и их значение в ряду исторических источников. СПб., 1891, с. 9.

теля. Старый спор, в каком лице должен предстать писатель в мемуарной литературе — с бытовыми подробностями или без них, оказывается в принципе праздным. Очерк Г. П. Данилевского «Поездка в Ясную Поляну» (1886) имеет подзаголовок: «Поместье графа Л. Н. Толстого». Очерк был частью цикла «литературных и бытовых воспоминаний» о Гоголе, С. Т. Аксакове и других писателях.

М. Горький в свое время часто справедливо возмущался пустяжными подробностями из жизни писателей в произведениях различных «воспоминателей». «Это — злая память маленьких людей, которым приятно отметить проступок или недостаток большого человека, чтобы тем принизить его до себя».¹⁰ «Очень прошу, — обращался Горький к И. А. Бунину, — напишите Вы об Антоне Павловиче, — право же, это необходимо, как противовес той пошлости, которой залепили глаза и уши публики гг. газетчики и надмогильные языкоблуды», «нужно по мере сил постараться показать Чехова без фальши — чистого, ясного, милого, умного».¹¹ Правда, Горький иногда тут же впадал в другую крайность — отвергал право мемуариста на оценку фактов существовавших, но противоречивых для писателя. Горькому также справедливо возражал Короленко: «Мне кажется, что Вы вполне неправы и вообще (жизнь общественного деятеля всегда будет на виду, что ни говорите против этого) — и особенно в частности по отношению к статье Михайловского о Некрасове. Не Михайловский раскопал те биографические черты, о которых Вы говорите: об этом была давно целая литература: Минаев писал когда-то едкую „пародию“ на эту именно тему, Жуковский и Антонович написали против Некрасова брошюру, была целая масса мелких нападок. Михайловскому приходилось или отрицать это, или отказаться совсем от портрета покойного Некрасова. Первое было бы ложью, второе — представило бы простор клевете. Он выбрал третье, — он признал правду и сумел защитить память покойного другими сторонами его деятельности».¹²

«Корпенье» над словом, за что упрекал Боборыкин Флора, — конечно, целая область творческого процесса, зафиксированная рукописями, записными книжками и мемуарами. «Свои чеховские словечки, — пишет А. И. Куприн, — эти изумительные по своей сжатости и меткости черточки брал он нередко прямо из жизни. Выражение — „не вдавится мне это“, перешедшее так быстро из „Архиерея“ в обиход широкой публики, было им почерпнуто от одного мрачного бродяги, полупьяницы, полупомешанного, полупророка. Также, помню, разговорились мы с ним как-то о давно умершем московском поэте, и Чехов с яркостью вспомнил и его, и его сожительницу, и его пустые комнаты, и

¹⁰ Горький М. Статьи 1905—1916 гг. 2-е изд. Пг., 1918, с. 95.

¹¹ Горьковские чтения. М.—Л., 1961, с. 29.

¹² Короленко В. Г. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1956, т. 10, с. 227.

его сен-бернара Дружка, страдавшего вечным расстройством желудка. „Как же, отлично помню, — говорил Антон Павлович, весело улыбаясь, — в пять часов к нему всегда входила эта женщина и спрашивала: «Лиодор Иваныч, а Лиодор Иваныч, а что — вам не пора пиво пить?»“. Я тогда же неосторожно сказал: „Ах, так вот откуда это у вас в «Палате № 6»“. — «Ну да, оттуда», — ответил Антон Павлович с неудовольствием». ¹³

Сестра Н. А. Некрасова А. А. Буткевич заметила, что поэт «записывал *одним словечком* целый рассказ и помнил его всю жизнь по одному записанному слову». ¹⁴ Г. И. Успенский тоже, ссылаясь на слова Н. А. Некрасова, передавал, что в «Кому на Руси жить хорошо» «должен был войти весь опыт», данный поэту «изучением народа» «*по словечку*» в течение двадцати лет. ¹⁵

В мемуарах существенно и понимание и знание описываемых событий, и то, что мемуаристу кажется обычным или вдруг поразительным. Многие мемуаристы восхищаются манерой чтения авторами своих произведений. М. П. Погодин о чтении Пушкиным «Бориса Годунова»: «Мы собрались слушать Пушкина, воспитанные на стихах Ломоносова, Державина, Хераскова, Озерова, которых все мы знали наизусть. Учителем нашим был Мерзляков, строгий классик. Надо припомнить и образ чтения стихов, господствовавший в то время. Это был распев, завещанный французскою декламацией, которой мастером считался Кокошкин и последним, кажется, представителем был в наше время граф Блюдов. Наконец надобно представить себе самую фигуру Пушкина. Ожидаемый нами величавый жрец высокого искусства — это был среднего роста, почти низенький человечек, с длинными, несколько курчавыми по концам волосами, без всяких притязаний, с живыми быстрыми глазами, вертлявый, с порывистыми ужимками, с приятным голосом, в черном сюртуке, в темном жилете, застегнутом наглухо, в небрежно завязанном галстуке. Вместо языка Кокошкинского мы услышали простую, ясную, внятную и вместе пиитическую, увлекательную речь. Первые явления мы выслушали тихо и спокойно или, лучше сказать, в каком-то недоумении. Но чем дальше, тем ощущения усиливались. Сцена летописателя с Григорием просто всех ошеломила. Что было со мною, я и рассказать не могу. Мне показалось, что родной мой и любезный Нестор поднялся из могилы и говорит устами Пимена: мне послышался живой голос древнего русского летописателя. А когда Пушкин дошел до рассказа Пимена о посещении Кириллова монастыря Иоанном Грозным, о молитве иноков: „Да ниспошлет господь покой его душе, страдающей и бурной“, — мы все просто как будто обеспамятели. Кого бросало в жар, кого в озноб. Волосы поднимались дыбом. Не стало сил поддержи-

¹³ Чехов в воспоминаниях современников, с. 417—418.

¹⁴ Литературное наследство, т. 49—50, с. 178.

¹⁵ Успенский Г. И. Собр. соч. В 9-ти т. М., 1957, т. 9, с. 70.

ваться. Один вдруг вскочит с места, другой вскрикнет. У кого на глазах слезы, у кого улыбка на губах. То молчание, то взрыв восклицаний. . .».¹⁶

В. А. Соллогуб о Лермонтове: «он оглянул нас всех беглым взглядом, потом точно задумался и медленно начал:

На воздушном океане
Без руля и без ветрил
Тихо плавают в тумане...

И так далее. Когда он кончил, слезы потекли по его щекам. . .».¹⁷ Такие воспоминания подсказывают авторскую интерпретацию произведения — особый аспект в изучении творческого процесса, который не ограничивается историей текста, «творческой историей» произведения. Авторская интерпретация в свою очередь взаимодействует с читательским восприятием.

Точка зрения мемуариста, его творческая практика накладывают свою печать на особенности мемуарного изображения. С. Л. Толстой, старший сын Л. Н. Толстого, был убежден, что Репин «смотрел на людей прежде всего с точки зрения их пригодности для изображения их на полотне или на бумаге. . . Он и ко Льву Николаевичу относился как к превосходной и благородной натуре и каждый раз, когда бывал у него, рисовал или писал с него».¹⁸ Это специфическое видение «натуры» сказалось на литературных мемуарах Репина. Его воспоминания «Из моих общений с Л. Н. Толстым» (1907), построенные по хронологическим отметкам — встречам с писателем, — своеобразная портретная литературная серия, данная параллельно другой — живописной.

Каждое мемуарное произведение обладает своим единством, своей целостностью, которая зависит и от объекта изображения. Мемуарная литература о Некрасове резко отличается от мемуарной литературы о Толстом: в первой обычно преобладает исповедальный голос поэта, во второй — спор собеседников, толстовская наставительность. Один и тот же автор рождает в таких случаях различные мемуары по типу подачи материала. Судебные и другие «истории», рассказанные А. Ф. Кони, стали источником для ряда фабульных ситуаций в творчестве различных писателей. Они составляют главную часть его мемуарных очерков о Некрасове, Достоевском, Толстом. Ввод упомянутых историй в мемуары всегда различный. «На мой вопрос, отчего он «Некрасов» не продолжает „Кому на Руси жить хорошо“, он ответил мне, что по плану своего произведения дошел до того места, где хотел бы поместить наиболее яркие картины из времен крепост-

¹⁶ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 2, с. 28.

¹⁷ Соллогуб В. А. Воспоминания. М., Л., 1931, с. 401—402.

¹⁸ Толстой С. Л. Очерки былого. Тула, 1975, с. 330.

ного права, но что ему нужен фактический материал, который собирать некогда, да и трудно, так как у нас даже и недавним прошлым никто не интересуется. „Постоянно будить надо, — без этого русский человек способен позабыть и то, как его зовут“, — прибавил он. „Так вы бы и разбудили, кликнув клич между знакомыми о доставлении вам таких материалов, — сказал я. — Вот, например, — хотя я и мало знаком с жизнью народа при крепостных отношениях, а, думается мне, мог бы рассказать вам случай, о котором слышал от достоверных людей. . .“.¹⁹ Через некоторое время, вспоминает Кони, Некрасов прислал ему «корректирный лист, на котором было набрано: „О Якове верном — холопе примерном“, прося сообщить, „так ли?“ Я ответил ему, некоторые маленькие варианты нисколько не изменяют существа дела. . .“.²⁰ Да, Некрасов любил «сверять» написанное, художественно с документальным источником, конечно, не копируя его.²¹

Восприятие подобных рассказов, «историй» у Толстого было иным: они открывали ему нечто неожиданно новое, которое не всегда было ясно автору мемуара и узнавалось впоследствии по произведению писателя или его комментариям. Кони свой рассказ о судьбе Розалии Онни, послуживший одним из источников для фабулы романа «Воскресение», сопровождает нравственно-религиозной оценкой, почерпнутой из народных рассказов Толстого: «Глубокий и сокровенный смысл этого происшествия оставил во мне сильное впечатление. На мой взгляд, это было не простым случаем, а было откровением нравственного закона, было тем проявлением высшей справедливости, которая выражается в пословице: „Бог правду видит, да не скоро скажет“... „Посмотри! Это — дело твоих рук. Это ты сделал! В этом ты виновен и суди ее, и скажи, что она виновата, когда ты знаешь, что это не она, а ты!“ Но, вместе с тем, наряду с тяжким испытанием *ему*, провидение послало *ей* великую радость без всякий примеси горечи. Она снова обрела человека, которого впервые полюбила: он тут, он возле, он будет ее мужем! Будут наряды, украшения. . . Начнется жизнь *по-господски!*.. И накануне начала взаимных разочарований и чувства раскаяния, так легко могшего перейти с его стороны в ненависть, господь опустил занавес над ее житейской драмой и прекратил биение бедного сердца, только что пережившего высокое и последнее в жизни блаженство».²²

Толстой, судя по воспоминаниям Кони, думал, что услышанная им история может быть основной для рассказа: «его перипетии надо бы изложить в хронологическом порядке. Он мне советовал

¹⁹ Кони А. Ф. Воспоминания о писателях. Л., 1965, с. 121.

²⁰ Там же, с. 125.

²¹ См., например, воспоминания М. С. Волконского и комментарий к ним в кн.: Н. А. Некрасов в воспоминаниях современников. М., 1971.

²² Кони А. Ф. Воспоминания о писателях, с. 269—270.

написать этот рассказ для „Посредника“...».²³ Но затем Толстой развертывает подсказанный «сюжет» в романе, не сознавая еще все последствия своего нового замысла. Кони цитирует письмо к нему Толстого от 26 августа 1895 г.: «Пишу я, правда, тот сюжет, который вы рассказывали мне, но я так никогда не знаю, что выйдет из того, что я пишу, и куда оно меня заведет, что я сам не знаю, что я пишу теперь».²⁴

Наконец, степень достоверности мемуаров. Мемуары по своей природе ретроспективны. «Далекое — близкое» чревато своими противоречиями, заблуждениями. Естественны ошибки памяти, пытающейся увековечить увиденное, пережитое. «Но внимание, — писал А. Ф. Кони, — есть орудие для восприятия весьма несовершенное, память же с течением времени искажает запечатленные вниманием образы и дает им иногда совершенно выцвести».²⁵ Воспоминания В. К. Истомина о возникновении замысла «Анны Карениной» со ссылкой на разговор с Толстым имеют две очень отличающиеся друг от друга редакции.²⁶ Возникает проблема выбора, критической оценки текста.

Ю. М. Лотман справедливо называл другую особенность мемуаров: «это не объективное свидетельство, а избирательная стилизованная память...»,²⁷ зависящая от личности автора, его времени, личности писателя и т. д. Давно уже возникал вопрос о степени искренности того или иного документального жанра. П. Флоренский писал В. В. Розанову: «Единственный вид литературы, который я признавать стал, — это письма. Даже в дневнике автор принимает позу. Письмо же пишется столь спешно и в такой усталости, что не до позы. Это единственный искренний вид писаний».²⁸ Очевидно, что это мнение также весьма субъективно. Однако не случайно мемуаристы часто подкрепляют, удостоверяют свою память письмами, дневниковыми записями и т. п.²⁹

Время, новые события прежде всего влияют на мнение, оценки, характер освещения той или иной личности. Далекое невольно сближается с более современной точкой зрения. История мемуаров Герцена или современных авторов — М. Шагинян, В. Шкловского и др. говорит об эволюции авторского взгляда на изображение тех или иных событий. «У каждого времени свои оценки не только людей, но и себя, — отмечает Шкловский. Я написал про

²³ Там же, с. 270.

²⁴ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 68. М., 1954, с. 146.

²⁵ Кони А. Ф. Психология и свидетельские показания. — Новые идеи в философии, сб. 9. Пб., 1913, с. 67.

²⁶ См.: Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1960, т. 1, с. 245—246 и 566.

²⁷ См. отчет о конференции: «Пушкин, его биография и личность». — Вопросы литературы, 1976, № 3, с. 304.

²⁸ Розанов В. В. Литературные изгнанники. СПб., 1913, т. I, с. V.

²⁹ См.: Бушканец Е. Г. Мемуарные источники. Казань, 1975, с. 58—66.

Горького, что он стар, а по теперешним понятиям он не был стар. Но люди, окружавшие Толстого, дети обедневшего рода, дети человека, которого знал весь мир, дети, которые женились, выходили замуж, писали книги, рисовали, — все они были сжаты жизнью так тесно, как сжаты патроны в обойме. . .»³⁰

Время меняет критерии оценок, создает новую модель личности. Былое, идущее вразрез с новым канонизированным представлением, кажется невероятным, лживым. В 1890 г. в «Историческом вестнике» были напечатаны воспоминания В. Н. Назарьева «Жизнь и люди былого времени», которые касались и студенческих лет Л. Н. Толстого, содержали ряд подробностей о его отношении к занятиям, к исторической науке и т. д. Воспоминания вызвали протест некоторых членов семьи Л. Н. Толстого. Л. Л. Толстой обратился с открытым письмом в одну из газет, в котором запальчиво пытался опровергнуть достоверность мемуаров ссылкой на отца: «Оказывается, что многое и даже очень многое отец не помнит и не может помнить, хотя бы при всем его желании, потому что этого никогда не было и поэтому, должно быть, принадлежит очень широкому полету фантазии автора воспоминаний».³¹ Между тем Толстой, знакомясь в более позднее время с теми же мемуарами, ограничился лишь рядом поправок и уточнений.³²

В другом случае сам Л. Н. Толстой был «разочарован» воспоминаниями своего бывшего сослуживца по севастопольской армии Ю. И. Одаховского. Возражения Толстого касались некоторых бесспорных ошибок Одаховского. В ряде же случаев в оспариваемых Толстым эпизодах свидетельства Одаховского оказываются ближе к истине, что подтверждается дневником и письмами Толстого того времени.³³

Субъективность, аберрация зрения неизбежны в автобиографических страницах мемуаров, особенно когда мемуарист претендует на исключительную роль в качестве прототипа героя художественного произведения. В таких случаях неизбежен элемент хлестаковщины. Мемуары Т. А. Кузьминской, свояченицы Л. Н. Толстого, «Моя жизнь дома и в Ясной Поляне» нередко называются мемуарами «Наташи Ростовой». Повод для этого дает Т. А. Кузьминская. В семье Ростовых, их близком окружении она увидела непосредственное отражение своей домашней обстановки. Сказанное якобы в ее адрес Толстым: «я у него не даром живу, что он меня списывает. . .» дает повод для разных толкований. Между тем Толстой в свое время пояснял, как он «списывает» образ Наташи Ростовой. «Вы, как художник, — пи-

³⁰ Шкловский В. Трудный путь образа. Несколько слов об искусстве литературного портрета. — Литературная Россия, 1976. № 22, 28 мая.

³¹ Толстой Л. Л. Письмо в редакцию газеты. — Рукописный отдел Института русской литературы АН СССР, ф. 303, ед. хр. 16.

³² См.: Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., М., 1952, т. 34, с. 397—398.

³³ См.: Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. 1, с. 511—515.

сал он М. С. Башилову, — посмотрев Танин дагеротип 12-лет, потом ее карточку в белой рубашке 16-ти лет и потом ее большой портрет прошлого года, не упустите воспользоваться этим типом и его переходами, особенно близко подходящими к моему типу». ³⁴ Речь идет о портретной близости, о портретном выражении типа, не более. Об идентичности тина и прототипа не может быть и речи.

Возникает и другой вопрос: какую достоверность можно искать в мемуарной литературе. Прав современный критик: «Одни мемуаристы постоянно помнят о точности: подчеркивают, что сохранили неплохую память на имена и даты, а то и просто проверяют свои воспоминания по другим источникам, о чем также нередко сообщают. Произведения, которые пишутся таким образом, скорее смыкаются с историко-литературными исследованиями, чем с областью художественного творчества, где общая точность современного мышления проявилась в мемуарах совершенно иным, неожиданным образом. Их авторы отказались конкурировать с беспристрастностью и непогрешимостью документов, помня об особенностях мемуарного свидетельства, о том, что мемуары — субъективный документ». ³⁵

В. В. Вересаев по типу достоверности делил мемуарную литературу на группы — «воспоминания близких к Пушкину...», «полезным противовесом к односторонне-хвалебным воспоминаниям друзей являются... враждебные к Пушкину воспоминания...», «показания случайных знакомцев Пушкина» ³⁶ и т. п. Примерно то же самое предлагал Б. М. Эйхенбаум для собрания мемуаров о Толстом: «в одной группе — члены семьи, в другой — близкие друзья и помощники, в третьей — писатели и общественные деятели и т. д.». ³⁷

Гоголь как-то сказал, что никто не может услышать, «какие вещества перегорели в груди» Пушкина. Это касается и других сподвижников, знакомых, друзей того или иного писателя, пытающихся запечатлеть его творческий лик. И все же мемуарная литература остается важным источником для познания творческого процесса конкретного лица, особенностей его художественного труда и вдохновения.

³⁴ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., М., 1958, т. 61, с. 153.

³⁵ Шайтанов И. «Непроявленный жанр», или литературные заметки о мемуарной форме. — Вопросы литературы, 1979, № 2, с. 64.

³⁶ Вересаев В. В. Пушкин в жизни. 6-е изд. М., 1936, т. 1, с. 6—7.

³⁷ Эйхенбаум Б. Сборник воспоминаний или хрестоматия? — Новый мир, 1955, № 11, с. 260.

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС Л. Н. ТОЛСТОГО
КАК «ОПЫТ В ЛАБОРАТОРИИ»

«Сущность всякого искусства
... это опыт в лаборатории».

Л. Н. Толстой

«Творческая лаборатория» писателя — образ, сохраняющий известную долю метафоричности, хотя содержание его совершенно ясно для нас. В таких случаях речь идет не о конечном результате писательской работы, а о процессе его достижения. Поэтому первый принцип изучения творческой лаборатории Толстого чрезвычайно прост. Но именно он возвращает понятию мастерства писателя его изначальный смысл, почти забытый нами, филологами. Мастерство писателя проявляется непосредственно в процессе труда, а следовательно, и само должно рассматриваться как процесс, в динамике, развитии, становлении. Рассуждая о мастерстве с точки зрения завершенных текстов, мы видим лишь образы, отшлифованные трудом, но не сам этот труд, потому что он оказывается скрыт от нас.

Основным источником для изучения творческой лаборатории (или творческого процесса) Толстого являются его рукописи. Они уникальны, несравненны по полноте отражения в них его работы, начиная с ранних беглых набросков и кончая моментом «последнего чекана».¹ Другая их особенность заключается в том, что они фиксируют движение замыслов почти всех произведений Толстого. Это и есть именно тот случай, когда рукописи оказываются тождественными по своему значению «самому ценному экспериментальному материалу, полученному в результате наиболее тщательно поставленных опытов, т. е. эквивалентны картине эксперимента».²

Помимо рукописей Толстого, значительных по объему, тщательно систематизированных (что тоже очень важно), у иссле-

¹ Л. Толстой не принадлежал к художникам, склонным уничтожать (по самым различным мотивам) следы своей черновой работы. Он не делал из нее тайны.

² Мейлах Б. Психология творчества. — Вопросы литературы, 1960, № 6, с. 71. Такая постановка вопроса более продуктивна, чем отрицание на основе буквального истолкования понятия эксперимента возможностей его использования в изучении творчества, «акта однократного, индивидуального, невоспроизводимого» и потому «недоступного для экспериментального изучения» (Медведев П. В лаборатории писателя, Л., 1933, с. 24). К тому же нетрудно заметить, что писатели охотнее рассуждают о своей творческой лаборатории, нежели показывают ее, тем более в процессе творчества.

дователей его творческой лаборатории есть еще одно преимущество — огромный материал самонаблюдений писателя с присущей Толстому простотой и ясностью аналитического мышления. Дневники, записные книжки, письма, статьи, трактат «Что такое искусство?», многочисленные свидетельства мемуаристов несут в себе отражение этого его пристального взгляда, обращенного на самого себя в процессе творчества. Появляется редчайшая возможность проверить самопризнания художника материалами той самой работы, из которой они выросли.

Наконец, Толстой не только гениальный практик, но еще и в высшей степени оригинальный и глубокий теоретик искусства. Он демонстрирует наиболее полное воплощение того принципа философии искусства, о котором говорит один из героев Бальзака: «Художник должен рассуждать только с кистью в руках!» Толстой так и делал, он размышлял об искусстве, творя шедевры. Поэтому-то его мысли об искусстве, о его природе, скрытых законах становятся ключом к его собственному творчеству.

Важно и то, что Толстой в своих выводах лишен какой бы то ни было «цеховой» замкнутости. Его интересует не только словесное искусство, но и живопись, скульптура, музыка, в особенности последняя — искусство, говорящее языком чувств, что имеет такое большое значение для его эстетической концепции.

Итак, Толстой демонстрирует как бы «образ» комплексного изучения творчества. Он оставил рукописи, этот «опыт в лаборатории»,³ как он сам определял работу писателя, обширный свод самонаблюдений; он постоянно вводит в свои анализы элементы философского знания.

Эти материалы нужно брать именно в их комплексе, как это делает сам Толстой. Нельзя опереться на что-то одно, скажем, только на рукописи или только на самопризнания художника. Картина в любом случае окажется неполной.

Толстой принадлежит по особенностям своей работы к тому типу писателей, которые в основу своей творческой деятельности положили проблему характера «во всей его цельности, во всей сложности отношений ко всем сторонам жизни» (т. 16, с. 9). Это и норма поэтики Толстого, и норма его труда. Во всяком случае именно она объясняет многие «странности» в его работе над своими произведениями.

Известно, насколько Толстой трудолюбив и неутомим в создании планов и ранних конспектов. Он набрасывает множество своего рода «формулярных» списков героев (или «анкетных характеристик», по определению В. Шкловского), тщательно обду-

³ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 52. М., 1952, с. 78. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

мывает сюжет, его перипетии, отдельные эпизоды и т. п. Но вот мучительная работа «глубокой пахоты почвы», кажется, завершена, герои непосредственно вступают в действие, проявляют свою волю в поступках, в столкновении друг с другом — и черновые конспекты и планы, стоявшие автору таких усилий, рвутся у него на глазах, и он уже мало считается с ними, следя за логикой складывающихся в его сознании характеров.

Это новая важнейшая стадия творческой работы Толстого, и притом самая продолжительная. «Точно так же, — говорит он, — как узнаешь людей, живя с ними, узнаешь свои лица поэтические, живя с ними» (т. 53, с. 46). Трудный процесс познания автором своих героев следовало бы назвать не просто процессом взаимодействия, но скорее процессом взаимоформирования характеров. Здесь нет решительно никакого мистического оттенка. Суть работы Толстого заключается в том, что автор попадает в плотное кольцо своих вымышленных лиц, каждое из которых постепенно вырастает в его сознании вполне конкретным, живым человеком, как говорил в таких случаях Чехов. И в тот момент, когда автор собирается действовать по принципу одного из героев Островского: «Мое детище, хочу с кашей ем, хочу масло пахтаю», остальные герои, образно говоря, хватают его за руку. Он останавливается там, где возникает чувство фальши, неправдоподобия, неестественности положений. Вот почему в романах с десятками или даже с сотнями персонажей у него нет ни одного статиста, лишённого своей воли, все герои стоят на равной ноге друг с другом. Вот почему Толстой утверждал, что литература серьезнее и объективнее самой науки, так как она не допускает ни малейшего отклонения от истины.

Но «свобода» и «зависимость» авторской воли проявляется не только в общении автора с героями, но и с художественной системой, понимаемой как внутреннее композиционно-структурное единство, как носитель определенной эстетически оформленной идеи. Гончаров не случайно говорил, что одна только архитекtonика способна поглотить все силы писателя, хотя у него много и других забот. Известно и то, какое значение Толстой придавал «лабиринту сцеплений», в котором высказывается и может быть только высказанной поэтическая мысль, если она действительно художественно выражена.

Однако как складывается эта художественная система и как она влияет на автора в процессе своего становления, — этот вопрос почти, если не сказать совсем, не изучен нами.

Глава X (т. 4, ч. 2) «Войны и мира» открывалась в гранках фразой, иронически передающей итог деятельности Наполеона в Москве: его «распоряжения, заботы и планы» сравниваются автором со стрелками циферблата, отделенного от механизма, которые вертятся «произвольно и бесцельно, не захватывая колес». Заканчивалась же глава на этой стадии работы известной мыслью: «Шорох тарутинского сражения спугнул зверя...».

Общая идея главы достаточно ясна, но структура остается разомкнутой. Нет важнейшего оттенка мысли: целеустремленных усилий Наполеона, которые, однако, вопреки всему не приносят желаемых результатов. Лишь в самый последний момент, когда автор не раз уже перед тем держал корректуру, появляется вписанная Толстым в гранки фраза,⁴ заключающая главу, — необходимое завершающее звено всей системы. «Наполеон, представляющийся нам руководителем всего этого движения (как диким фигура, вырезанная на носу корабля, представлялась силою, руководящею корабль), Наполеон во все это время своей деятельности был подобен ребенку, который, держась за тесемочки, привязанные внутри кареты, воображает, что он правит».

Мысль теперь уже высказана вполне. Закончен процесс ее самодвижения, развития возвращением к исходному тезису. А между тем замечательно то, что «заготовки» для этой фразы хранились рукописями давно.⁵ Сама конструкция, таким образом, внутренняя драматургия выражения авторского замысла, отчетливо складываясь, начинает активно воздействовать на сознание писателя, подчиняет своей логике логику его художественных поисков.

Рассмотренный пример весьма характерен. Во многих истолкованиях работа Толстого несколько прямолинейно трактуется как последовательный процесс переосмысления ранних вариантов, т. е. как замена старой точки зрения на новую. Это не совсем верно, так как такой подход исключает случайность в творческом процессе писателя. Мы справедливо отказались от идеи «телеологии» творчества и все-таки остаемся в чем-то верны ей, остерегаясь вспоминать о Случае, который имеет место в работе художественного гения. Однако фактор случайности и здесь возможен. Более того, он способен приносить замечательные художественные результаты. Ведь в искусстве так или иначе (разумеется, в истинном, как говорил Толстой, искусстве) остается в конечном итоге только то, что эстетически, художественно, целесообразно.

Большой интерес с этой точки зрения представляют собой контаминации рукописей, наблюдаемые в работе Толстого. На

⁴ Архив Гос. музея Л. Н. Толстого. Рукопись 184.

⁵ В одном из черновых вариантов предполагаемого начала «Войны и мира» была набросана выразительная картина: старый кучер посадил ребенка рядом с собой на козлы, позволив ему «держаться за вожжи, воображая, что он правит лихой и могучей тройкой». Мальчику «кажется, что он все делает, что он единственная причина быстроты, с которой несется тройка». Но движение становится опасным, кучер берет вожжи у него из рук: «А вы подите к нянюшке» (т. 13, с. 71). Речь здесь шла именно о Наполеоне, который «воображал себе, что он делает историю, тогда как он был только самый покорный и забытый раб ее...» (там же).

одну из них обратил внимание В. А. Жданов. «Я убийца!» — говорит отец Сергей другу детства Пашеньке. Эта фраза воспринимается как след глубокой душевной драмы. Но ведь в ранней редакции было совершенно не мнимое, а реальное убийство. Тем самым топором, которым когда-то отец Сергей отсек себе палец, борясь с властью плоти, он зарубил в своей келье дьявола-соблазнительницу, жалкую купеческую дочь. Ошибка осталась незамеченной,⁶ вызывая неожиданный, но исключительно сильный драматический эффект.

Еще более яркий пример такого же рода находим в работе над «Анной Карениной»: эпизод встречи у постели умирающей Анны двух Алексеев — Алексея Александровича Каренина и Алексея Вронского.

Только прозрение гения, великого художника-психолога, только счастливые мгновения творческого озарения способны создавать такие шедевры — эта мысль упорно повторялась уже современниками Толстого. Между тем сцена возникла в результате контаминации. Готовый фрагмент из черновой редакции был перенесен в заключительную, но оказался в новом контексте изменившегося образа. В первой редакции Каренин был едва не «идеальным героем» с единственным недостатком: не особенно привлекательной внешностью. Там сцена была логическим продолжением повествования о душевной чистоте, незащищенности, беспредельной доброте героя; здесь возник резкий контраст, и Толстому, великому мастеру этого художественного приема, оставалось только в полной мере использовать неожиданно появившийся напряженнейший эмоциональный взрыв.⁷

В конечном итоге, разумеется, все эти «случайности» закономерны как проявление черты, в высшей степени свойственной творческой лаборатории Толстого. Ничто здесь не пропадает бесследно, творческое усилие рано или поздно в той или иной форме даст о себе знать в работе мастера. Даже старое у него удачно вторгается в текст, вызывая к жизни исключительно яркие художественные находки.

Поскольку речь зашла о некоторых прямолинейных трактовках труда Толстого, нельзя не вспомнить об одной легенде, решительно не подтверждающейся материалами его работы, — о том, что Толстой восемь раз переписывал «Войну и мир».

Гораздо ярче, чем эта романтическая легенда, величие Толстого определяет простая мысль, вытекающая из конкретного анализа материалов его черновой работы. Толстой никогда не пере-

⁶ См. об этом: Жданов В. А. От «Анны Карениной» к «Воскресению», М., 1967, с. 250.

⁷ См. фрагмент первой черновой редакции романа в кн.: Толстой Л. Н. Анна Каренина. М., 1970, с. 761—762.

писывал своих вещей; он оставил себе только творческий элемент в работе. Вот это было действительно гениальное решение! — ведь трудно не написать, а переписать написанное. Толстой не переписывал текст, а писал по перебеленному тексту.⁸ Это громадная разница. Толстой, таким образом, устроил свою творческую лабораторию с исключительной, я бы сказал, гениальной целесообразностью.

И. Я. Гинцбург, скульптор, которому много и охотно позировал Толстой и которому посчастливилось быть непосредственным свидетелем его творческого процесса, сравнивал позднее его работу с творческой деятельностью И. П. Павлова, великого русского физиолога. Гинцбург отмечал свойственную им обоим исключительно яркую эмоциональную реакцию и строгую упорядоченность, организованность их труда: «И тут и там процесс творчества меня восхищал и поражал».⁹

Из многих высказываний Толстого мы знаем о том исключительно большом значении, которое имеет, по его мнению, в работе художника и в его собственном труде субъективный элемент: непосредственное авторское переживание. Эта мысль была положена им в основу определения искусства («Что такое искусство?», гл. V). Он часто повторяет ее в статьях, письмах, дневниках, в беседах, вводит ее в понятие искренности писателя — непременно и притом решающего, с его точки зрения, условия подлинного произведения искусства.

Но субъективное начало становится у него (в этом замечательная диалектика писательского труда Толстого) высшим выражением объективности автора. Независимо от авторских оценок героя последний испытывает то, что должен испытать в тех обстоятельствах, в какие поставил его роман, повесть или драма. Это не «резиньяция воли» писателя, как полагала старая психология творчества, а процесс перевоплощения, объясняющий захватывающую силу воздействия произведений Толстого.¹⁰

⁸ Т. е. по копии, предварительно снятой с автографа или уже с подергшей авторской переработке рукописи. В переписчиках не было недостатка. Этим с увлечением занималась С. А. Толстая, всегда рядом были друзья, гости, члены семьи, читавшие трудный почерк Толстого. Платные переписчики есть, но они редки. В последние годы рукописи копировались на пишущей машинке. (Описание рукописей художественных произведений Л. Н. Толстого, М., 1955, с. 14).

⁹ Рукопись воспоминаний И. Я. Гинцбурга: ЦГАЛИ, ф. 733, оп. 1, ед. хр. 4. См. также: Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1978, т. 2, с. 516.

¹⁰ Стефан Цвейг заметил, что, рассказывая о «сотне смертей», Толстой должен был сам сотни раз пережить, перечувствовать, перестрадать свою собственную смерть в тончайших проявлениях мысли, в потрясенной душе». — Цвейг С. Великая жизнь (Лев Толстой). Л., 1928, с. 35.

Приведу в качестве примера только один случай. Нет персонажа у Толстого, которого бы он так безжалостно преследовал на каждом шагу своими насмешками, как это происходит с Наполеоном. Но в сцене на Шевардинском редуте (т. 3, ч. 2, гл. XXXIV), когда Наполеон перебирает в воображении русскую кампанию и «страшное чувство, подобное чувству, испытываемому в сновидении», вдруг охватывает его, он ощущает «ужас неотразимой гибели», предчувствие неумолимо надвигающейся катастрофы. Актерствующий, без конца позирующий герой становится беспомощным, страдающим человеком.

Источником этого развернутого психологического сравнения явилась записная книжка 1865 г., где подробно зафиксировано пережитое самим Толстым состояние: «То, известное каждому чувство, испытываемое в сновидениях, чувство сознания бессилия и вместе сознания возможности силы...». Фрагмент записной книжки пройдет три промежуточных рукописных редакции, сложную правку в гранках, прежде чем отлиться в форму окончательного текста.¹¹ Но для нас важен тот факт, что Толстой чувство, которое «ни на мгновение, — как он пишет, — не оставляет и наяву лучших из нас... в самые сильные, счастливые и поэтические минуты, в минуты счастливой, удовлетворенной любви», вызывает в себе, чтобы передать его самому нелюбимому своему герою.¹² Эпизод черновой работы Толстого подвергает сомнению давнюю версию о том, что отрицательные его герои «душевно неподвижны и статичны».¹³ Прав был В. В. Вересаев, когда в своих «Записках врача» отметил, что одно из главных достоинств Толстого как художника заключается в поразительно человеческом и серьезном отношении к каждому из рисуемых им лиц.

Итак, создавая характер, сцену, сюжетное положение, Толстой постоянно обращается к себе, к «тайнам своей души» (т. 53, с. 94). Но у него идет и постоянный «совет» с жизнью. Он соразмеряет каждый свой шаг с конкретными наблюдениями действительности. Я не имею в виду так называемую теорию прототипов, которая утрирует этот момент и за плечами каждого героя пытается увидеть реальное лицо или «модель», вплоть до лошади

¹¹ См. об этом подробнее: Фортунатов Н. М. Пути исканий, М., 1974, с. 34—43.

¹² Некогда в психологии творчества бытовало категорическое утверждение о том, что «перевоплощаемость художника в психику разнородных или контрастирующих с ним натур» лишена «эмоционального характера симпатического переживания» (С. О. Грузенберг. Гений и творчество. Л., 1924, с. 52). Это положение вступает в очевидное противоречие с фактами, отражающими творческий процесс Толстого.

¹³ Поляк Л. М. Принципы изображения человека в романах Льва Толстого. — Учен. зап. МГУ, 1946, вып. 110. Труды кафедры русской литературы, с. 86.

Вронского Фру-Фру. Нет смысла и примирять Толстого с самим собой. То, что он часто говорит о существовании для него определенных прототипов, не противоречит его упорно повторяющейся мысли: герой литературного произведения — «никто, как и всякое лицо романиста, а не писателя личностей и мемуаров» (т. 61, с. 80). Здесь и действительно нет противоречия; просто Толстой сложнее представляет себе свою работу, чем его истолкователи.

С точки зрения анализа творческой лаборатории гораздо больший интерес представляет суждение Толстого о двух родах (или «сортах», как он говорит) писательского труда: 1) когда описывается то, чего никогда не было, и 2) описывается то, что было в действительности.¹⁴ Совсем не по случайному стечению обстоятельств в рукописях отчетливо проступает то, что Толстой относит ко «второму сорту» писательской работы. Он всегда идет от факта, это необходимый для него творческий импульс. Но в завершенном тексте этого почти не ощущается, все попытки сравнить портрет героя с предполагаемым прототипом обычно заканчиваются очевидными натяжками или просто недоразумениями: контуры их не совпадают. «Моделью» образа Долохова, например, считали то Фигнера, то графа Федора Толстого, то Дорохова (причем одни имели в виду отца, заслуженного генерала 1812 года, а другие — сына, кутилу и бреттера). Но ближайшему окружению Толстого хотелось видеть прототипом все-таки Толстого-американца, родственника писателя, которого он сам называл «необыкновенным, преступным и привлекательным» человеком. Имя его было окружено легендами полуфантастического характера. Одна из них, по-видимому, пользовалась популярностью в семейных преданиях. Во всяком случае, сыновья Толстого Сергей и Илья Львовичи в своих книгах вспоминают о ней. «В рассказах о путешествии Федора Толстого, — пишет С. Л. Толстой, — есть одна еще неясность. Это вопрос об его обезьяне. Чего только не рассказывали про эту легендарную обезьяну! Что она была слишком близка ему, что Крузенштерн приказал бросить ее в море. . .»¹⁵ Илья Львович Толстой в книге воспоминаний добавляет новые подробности к этой версии: «Дорогой Толстой устроил бунт против капитана корабля и попал на необитаемый остров. Там он прожил больше года и познакомился и сдружился с крупной обезьяной. Говорят даже, что эта обезьяна служила ему женой».¹⁶

Эта история осталась бы всего лишь забавным анекдотом, одним из многих, окружающих имя Федора Толстого ореолом скандальной известности. Но в рукописях «Войны и мира», в черновом наброске одной из сцен второго тома романа Долохов до-

¹⁴ Литературное наследство. М., 1939, т. 37—38, с. 439.

¹⁵ Толстой С. Л. Федор Толстой — американец. М., 1926, с. 25—26.

¹⁶ Толстой И. Л. Мои воспоминания. М., 1933, с. 18.

верительно сообщает Николаю Ростову: «Я, брат, обезьяну любил: все то же. Теперь — красивые женщины» (т. 13, с. 821). В законченном тексте сохранилась лишь безобидная фраза Долохова, полная оскорбительного смысла только для Пьера: «Выпьем, Петруша, за красивых женщин!»

Неважно, что вариант отброшен: мы видели благодаря рукописям, как Толстой в процессе работы «соразмеряет» образ с определенным лицом, создавая свой тип, свой характер. Система прототипов для него — своеобразный «технический прием»,¹⁷ которым пользовались в процессе работы многие мастера, преображая, по словам Бальзака, правду жизни в правдоподобное действие книги. Причем у Толстого нередко случается так, что художественный образ создается на основе соотношений с различными реальными лицами, а одно и то же конкретное лицо становится опорой для создания совершенно несравнимых на первый взгляд героев. Так, в рукописях сохранились наброски не раз варьированного эпизода встречи Долохова и Пьера Безухова в Москве, где в обрисовке Долохова дает себя знать очевидное влияние историка М. Богдановича, в особенности черты религиозного экстаза, свойственного, по свидетельству историка, Фигнеру, подробности его действий в занятой неприятелем Москве и т. п.¹⁸ При истолковании образов тамап в «Детстве» или княжны Марьи в «Войне и мире» обычно утверждается, что для автора конкретным прототипом этих героинь служила его собственная мать. Но ведь автору было полтора года, когда она скончалась. «По странной случайности, — писал Толстой в «Воспоминаниях», — не осталось ни одного ее портрета, так что как реальное физическое существо я не могу себе представить ее» (т. 34, с. 349). Он и в этом случае пользовался своим излюбленным приемом — воссоздавал для себя характер матери на основании непосредственных наблюдений над конкретным лицом, особенно любимым им старшим братом Николаем, который «был более всех похож на нее». У них обоих, замечает Толстой, были те «очень мне милые» свойства характеров, которые «я предполагаю по письмам матери, но которые я знал у брата» (т. 34, с. 349—350). Это не мешало Толстому указать своему биографу П. И. Бирюкову на прообраз капитана Тушина: «Брат Николай».¹⁹

Стены творческой лаборатории писателя у нас на глазах безгранично расширяются. Это вся жизнь, отразившаяся в его опыте. Он исходит из нее и вновь возвращается к ней, тщательно прорабатывая мельчайшие элементы художественной структуры, стре-

¹⁷ Томашевский Б. В. Писатель и книга. М., 1959, с. 103.

¹⁸ Богданович М. История Отечественной войны 1812 года. СПб., 1859, т. 2, с. 382. Ср.: Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 14, с. 396.

¹⁹ Гусев Н. Н. Л. Н. Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год. М., 1957, с. 726.

мьясь оказать определенное эстетическое воздействие на воспринимающего.²⁰

Сложнейший комплекс проблем творческой лаборатории является объектом не только специальных исследований. Известен громадный интерес к ней самой широкой читательской аудитории. Вот почему представляется такой своевременной идея, выдвинутая комиссией комплексного изучения художественного творчества, о включении курсов психологии творчества в программы гуманитарных, искусствоведческих факультетов вузов. Это очень важно — воспитать в будущих популяризаторах и исследователях искусства не только методологически четкие приемы и навыки анализа художественного текста, но и верные представления о творчестве и его формах.

Т. К. Шах-Азизова

ПРОЦЕСС СОЗДАНИЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ

(О ПРОБЛЕМАХ И ЗАДАЧАХ ИЗУЧЕНИЯ)

Нечасто в искусстве самый процесс творчества обладает для его участников такой силой притяжения, как в театре. Актеры и режиссеры порой предпочитают путь к спектаклю — готовому спектаклю; недаром известная книга режиссера А. Эфроса вызывающе и точно названа: «Репетиция — любовь моя».¹ Причина предпочтения, вероятно, в том, что театр создает «вторую реальность», пусть отдаленную во времени и пространстве, далеко не всегда воссозданную в формах жизни, но *реальность*, сложный, изменчивый, одушевленный мир, населенный живыми и вместе с тем воображаемыми людьми. Возникновение этого мира и этих живых существ, их развитие как бы от некоей праматерии, «протоплазмы» образа к его завершенности и самостоятельному бытию властно подчиняет себе художника. Спектакль же, закрепленный в своих обязательных формах, содержащий известное для исполнителей, бывает менее интересен для них. В связи с этим понятна постоянная забота К. С. Станиславского о том, чтобы импровизационно-творческое самочувствие актера сохранялось во время каждого, уже давно не премьерного спектакля.

²⁰ Разбору этого вопроса посвящена статья, опубликованная в материалах симпозиумов комплексного изучения творчества, и я отправляю читателя к ней: Фортунатов Н. Творческий процесс и читательское восприятие. — В кн.: Содружество наук и тайны творчества. М., 1968.

¹ Эфрос А. Репетиция — любовь моя. М., 1975.

Понятен также интерес практиков и исследователей театра к таинству, закономерностям и неожиданностям этого творческого процесса. Материал здесь практически необозрим: записи репетиций; своеобразные «репортажи» наблюдателей; режиссерские экземпляры пьес, заметки, комментарии, партитуры; анализ разных форм и стадий процесса; мемуарная и научно-методическая литература и т. д. Этот огромный материал, однако, рассредоточен до такой степени, что до сих пор нельзя с уверенностью судить хотя бы об основных способах протекания творческого процесса в театре. Записи репетиций издаются редко (даже репетиции основателей Московского Художественного театра опубликованы лишь частично). Они хранятся обычно в музеях и литературной части театров, иной раз — у частных лиц, энтузиастов, взявших на себя нелегкий труд повседневной фиксации репетиций. Не существует никакого путеводителя в этом море свидетельств — ни попыток систематизации, ни даже простого указателя источников.

Это обилие и распыленность материала — в числе тех причин, что не позволяют выстроить точную модель творческого процесса в современном театре. Причины эти, однако, ближайšie и не главные — главные коренятся в самом театре. Среди них: масштаб творческого процесса, его разветвленность, его коллективный характер, а также разнообразие форм и методов работы.

Сложность подготовки драматического спектакля рождена нашим столетием. Раньше все было проще: и спектакль как таковой, и взаимоотношения его участников, и путь к этому спектаклю.

«А как было? Вот:

никаких предварительных бесед о пьесе;

встреча занятых в пьесе актеров начинается с механической проверки ролей по тетрадкам, — верно ли они расписаны; при этом главные исполнители редко присутствуют; их роли сверяет помощник режиссера;

первая репетиция сразу на сцене. Актеры ходят с тетрадками, плохо понимая еще, в чем дело вообще в этой пьесе, а режиссер уже показывает: „При этих словах вы направо к столу, а вы налево в кресло, а ты, Костя, в глубину к окну“. Почему направо к столу и налево в кресло, — это пока понимает один режиссер; актеры послушно вносят его ремарки к себе в тетрадку. Да и некогда объяснять: надо в каждую репетицию пройти всю пьесу, все четыре или пять актов... Потом пойдут репетиции изо дня в день, все так же, каждый раз всех четырех актов.

... Роль режиссера здесь впереди, у рампы, на стуле около сфлера, окончилась; он никому не нужен, ему удобнее уйти в глубину и заняться „народной сценой“, с „выходными“ актерами. Над ними он может проявлять свою власть с полным авто-

ритетом, никто не посмеет сделать ему ни одного возражения. Актеры наладят пьесу сами.

... Контрольного глаза нет. Что вышло в целом: какие идеи пьесы нашли настоящее выражение, что побледнело, а что, наоборот, излишне кричит, — это мы увидим только на спектакле или, в лучшем случае, на единственной генеральной репетиции».²

В результате и ансамбль, и общий тон исполнения, не говоря уже о целостности спектакля, были делом случая. Декорации, как правило, изготавливались или подбирались по стандарту и были вне компетенции режиссера так же, как и костюмы действующих лиц, — о них заботились сами исполнители.

Все это резко и бесповоротно изменилось с рождением режиссерского театра, в России — с появлением Московского Художественного театра. Перемены шли одновременно по нескольким линиям: усложнилось понимание сценического искусства, вместе с ним и состав спектакля; возникла необходимость особой заботы о его внешнем и внутреннем единстве — единство это и стало делом рук режиссера.

Немирович-Данченко так определял задачи и роль режиссера: «Режиссер — существо трехликое:

1) режиссер-толкователь; он же — показывающий, как играть: так что его можно назвать режиссером-актером или режиссером-педагогом;

2) режиссер-зеркало, отражающее индивидуальные качества актера, и

3) режиссер-организатор всего спектакля».³

В современном театре режиссер — автор спектакля; от него начинается и вокруг него концентрируется творческий процесс. Масштаб этого процесса сейчас огромен; все фазы и звенья его так или иначе соотносятся с режиссером, нанизываются на взаимоотношения режиссера с другими создателями спектакля.

В истоках процесса — рождение режиссерского замысла, явление сложное, динамичное, развивающееся во времени. Здесь важно все: импульс, подсказавший режиссеру выбор именно этой пьесы и этого ее решения; первоначальные ощущения, образы и идеи, возникшие от соприкосновения с материалом; формирование замысла, его созревание и его последующее развитие в ходе общей работы; изменения, которые он претерпевает; его соотношение с конечным результатом — спектаклем.

Расхождение замысла с результатом бывает порой разительным; это естественно для любого творческого процесса, но особенно для театра, где целое возникает в результате взаимодействия многих усилий и воле. Эти неизбежные для театра изменения замысла не снимают, однако, с режиссера задачи четко опре-

² Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого. М., 1938, с. 80—82.

³ Там же, с. 128.

делить для себя смысл будущего спектакля («зерно», по терминологии Немировича-Данченко), его цель и устремленность, движение к ней («сверхзадачу» и «сквозное действие», по терминологии Станиславского).

Главное в процессе создания спектакля — репетиции режиссера с актерами, включающие в себя ряд необходимых моментов: читку и обсуждение пьесы, анализ ее отдельных частей, ролей и линий, совместную проработку сценического действия с отходами от пьесы, с обращением к примерам из жизни, с этюдами на близкие к пьесе темы. После первого, застольного, разговорно-аналитического периода следует второй — действительно-аналитический. Актеры встают из-за стола и в выгородках, условно намечающих контуры оформления спектакля, а затем и на сцене продолжают психологическую разработку образов. Одновременно определяются мизансцены и то, что на современном языке называется темпоритмом спектакля.

Немирович-Данченко определял суть репетиционной работы режиссера кратко — «заражение»: «*интуиция и заражение ею актера*»,⁴ «*заражение актера замыслами, образами, психологическими оттенками* — то путем толкования, то приемами простого актерского *показа*».⁵ Объяснение, показ, подсказ режиссера; зоны актерской свободы, когда режиссер, «заразив» актера творческим самочувствием, как бы наблюдает за ним, хотя и незримо руководит им и сам питает из этого источника свою фантазию — все это проявления той сложной диалектики взаимоотношений режиссера и актера, где конфликт так же закономерен, как единодушие или «заражение» друг от друга.

Существует довольно стойкое деление режиссеров на «постановщиков» и «педагогов» — на тех, кто подавляет инициативу актера, и тех, кто работает в контакте с ним. Классификация эта условна, схематична и часто бывает ошибочной из-за своей поспешности: режиссерский принцип видят иногда там, где есть лишь стечение обстоятельств. Фактически каждый режиссер стремится к сотворчеству с актерами, но порой — от собственной ли неопытности, или от неподготовленности труппы, или от слишком краткого знакомства с ней — вынужден прибегать к политике диктата до тех пор, пока не возникнет взаимопонимание, общность языка и устремлений.

Так было и у Станиславского, первоначально склонного к долгим застольным объяснениям и к скрупулезно расписанным партитурам спектаклей. «В то время актеры были еще малоопытны, а потому деспотический прием работы был почти неизбежен. Я уединялся в своем кабинете и писал там подробную мизансцену так, как я ее ощущал своим чувством, как я ее видел и

⁴ Там же, с. 126.

⁵ Там же, с. 127.

слышал внутренним зрением и слухом. В эти минуты режиссеру не было дела до чувства актера! Я искренно думал тогда, что можно приказывать другим жить и чувствовать по чужому велению; я давал указания для всех и на все моменты спектакля, и эти указания являлись обязательными.

Я писал в режиссерском экземпляре все: как, где, каким образом надо понимать роль и указания поэта; как двигаться и действовать; куда и как переходить. Прилагались особые чертежи для всех мизансцен уходов, выходов, переходов и проч., и проч. Описывались декорации, костюмы, грим, манеры, походка, приемы, привычки изображаемых лиц и т. д., и т. д.»⁶

Если сопоставить с этим признанием метод работы Станиславского его последних лет, получивший название метода физических действий и основанный на доверии к творческой природе актера, отличие будет разительным. Перспективная, с особой силой отозвавшаяся сегодня мысль о единстве психофизических процессов, о действительности как о лучшем стимуле для творческой фантазии актера станет итогом режиссерско-педагогической деятельности Станиславского: не *вместо* актера, но *вместе* с ним; не в споре, а в диалоге с природой.

Путь к спектаклю включает в себя и путь актера к образу, а всех актеров — к ансамблю, и создание особого сценического мира, маленькой вселенной данного спектакля с ее специфическими формами, атмосферой, ритмами, звучанием. «Содержание спектакля в самом полном значении этого слова заключено не только в речи актера и не только в индивидуальном проявлении характера, но и в комбинации средств театра...» — пишет Г. А. Товстоногов.⁷ Поэтому и мизансцены теперь подчинены не былой — простейшей — логике удобного размещения актеров («направо», «налево», «к столу»), да и не только логике самочувствия, поведения и взаимоотношений персонажей, но также общей идее, философии спектакля, которой они наравне с оформлением дают образное, зримое выражение.

Если надо усилить тему одиночества героя, актеру придется иной раз действовать на почти пустой сцене, в заведомо «неудобных» мизансценах, создающих впечатление бесприютности, пустоты, душевной и жизненной неприкаянности — так решен чеховский «Иванов» во МХАТе в постановке О. Н. Ефремова. Раньше, в постановке чеховской же «Чайки» на сцене «Современника», Ефремов стремился передать, напротив, ощущение скученности, насильственной объединенности внутренне чуждых людей — и сцена напоминала какую-то гигантскую коммунальную квартиру, где все друг у друга на виду, бесконечно сталкиваются, друг другу мешают, хотя никому до других дела нет.

⁶ Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1954, т. 1, с. 200—201.

⁷ Товстоногов Г. А. Круг мыслей, Л., 1972, с. 24.

Заключительные этапы репетиций, посвященные «сборке», объединению всех частей спектакля, отмечены прежде всего режиссерской заботой о целостности. Декорации, костюмы, свет, музыка и шумы, решение проблем времени и пространства в спектакле, разного рода эффекты, диктуемые нынешним развитым синтезом искусств, — все это и многое другое находится в поле зрения режиссера, требуя от него универсализма, которой не знает, пожалуй, ни одна другая профессия в искусстве.

При том что репетиции — основа и суть процесса создания спектакля, он не ограничивается ими. Можно вспомнить о внесценической атмосфере, образующейся нередко во время подготовки спектакля (и потом — во время самого спектакля), идущей со сцены за кулисы, а затем бумерангом обратно на сцену. Это в высшей степени было характерно, к примеру, для равных чеховских спектаклей Художественного театра. Немирович-Данченко вспоминал: «за кулисами театра, в самом его быту, все гуще и определеннее складывалась полоса... чеховского мироощущения... Глубочайшая сила духовного общения на сцене объединяла группу; автор внедрялся во все уголки актерской психики и оставался там властвовать, даже когда актер уходил со сцены... Это имело очень большое влияние на все искусство нашего театра».⁸

Иное мироощущение должно складываться, вероятно, за кулисами театра, готовящего боевой публицистический спектакль или нечто в жанре театрального праздника, будь то ренессансная комедия или современный мюзикл. Определенная внесценическая атмосфера образуется в процессе репетиций, под влиянием «сверхзадачи», стиля и настроения будущего спектакля; образуется как духовный микроклимат в коллективе и будет в свою очередь влиять на работу — в том случае, однако, если работа эта ведется в творческом единomyслии.

Параллельно работе режиссера с актерами идет интенсивная работа в отдельных сферах театра, а также индивидуальная работа каждого участника спектакля — режиссера, актера, художника, композитора — вне стен театра. Эта область не поддается прямому наблюдению, закрыта от постороннего взгляда, враждебна любому вмешательству. О ней узнают косвенно — по результатам, по тем поступлениям из личного в общее, которые непрерывно происходят в театре. «Увидеть» же ее можно только ретроспективно, когда творческий процесс завершен, спектакль готов и создатели его могут поделиться воспоминаниями. Так допускает в свою творческую лабораторию читателей и зрителей А. Эфрос, воспроизводящий в книге «Репетиция — любовь моя» многие моменты работы над спектаклем, более всего — формирование режиссерского замысла. Театральная литература полна рас-

⁸ Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого, с. 164.

сказами актеров о себе, о своей работе над ролью, о непредсказуемом всякий раз рождении образа.

С концом репетиций процесс создания спектакля не обрывается, он только входит в новую свою фазу — фазу общения со зрителем. Эта фаза почему-то редко рассматривается и даже учитывается в нашей театроведческой литературе, хотя нередко несет с собой глубинные и значительные перемены. Перемены касаются не только частностей спектакля (необходимых корректив по части ритма, тона, стиля и пр.), но и его целого, его общей концепции. Даже в столь гармоничном содружестве, как Чехов и ранний МХТ, чеховские спектакли в момент премьеры нередко были огорчительными для автора или театра и потом постепенно созревали, приближаясь к тому облику и звучанию, который теперь уже признан классическим.

Наблюдения над нынешними постановками классических пьес дают еще более наглядные примеры внутренних перемен спектакля. На первых порах в нем может чувствоваться то расхождение с драматургией, то несовпадение исполнения с режиссерской концепцией. Актерам (да и театру в целом) нелегко сразу преодолеть временной барьер, отделяющий нас от «старой жизни», от странного на нынешний взгляд образа мыслей и образа жизни героев былых эпох; нелегко проникнуться настроением и ритмами пьесы. Все это приходит само собой, если «зерно» спектакля намечено верно и режиссерская постройка крепка. Так становились все более «чеховскими» спектакли А. Эфроса «Чайка» и «Три сестры»; Чехов с его по видимости мягкой и ненавязчивой, а на деле властной манерой письма постепенно подчинял себе исполнителей, они втягивались в течение его пьес, становились его героями.

В спектакле жесткой структуры, резких контрастов, балансирующем на грани трагедии и гротеска, — первый вариант «Вассы Железновой» А. М. Горького в постановке А. Васильева — актеры не вдруг сумели освоить резкий и темпераментный почерк режиссера, и концепция его поначалу казалась не всегда органичной. Понадобился немалый срок, чтобы режиссерский рисунок был освоен, «обжит» изнутри, а спектакль вполне обнаружил свое соответствие этой страстной и дерзкой пьесе Горького.

Все названные стадии творческого процесса в современном театре необходимы, но всякий раз могут иметь разную длительность, разное значение, по-иному соединиться. Даже в пределах Художественного театра существовали неидентичные способы подготовки спектакля; способ Станиславского и способ Немировича-Данченко различаются не только терминологически, здесь есть и содержательные нюансы, но вкуче, произрастая из одного корня, оба эти способа дают широкую и многостороннюю методологию. Привыкнув видеть в режиссерском искусстве МХАТа не-

что единое и почти неизменное, мы зачастую не замечаем ни этих различий, ни внутренней и крутой эволюции Станиславского с ее четко отмеченными вехами и поворотами.

Характер работы над спектаклем часто определяется самим материалом спектакля, творческой установкой художника. Поэтому В. Э. Мейерхольд, к примеру, предстает таким разнообразным художником не только в плане своей творческой эволюции, но и в каждый отдельный период — беспокойный, переменчивый, новый, на каждой репетиции и в процессе работы над каждым спектаклем.

Современный театр, чрезвычайно богатый и сложный, вобравший множество разнородных сценических традиций и направлений, раскрепощающий личность режиссера, лишенный догматических установлений, дает нам пеструю картину разных вариантов творческого процесса. Замысел спектакля формируется различно, в зависимости от того, доверяется режиссер интуиции или твердой логике рассуждения и анализа; следует традиции истолкования или полемически оспаривает, взрывает ее, и самый момент взрыва становится как бы импульсом к режиссерскому решению; исходит ли режиссер в большей степени от своего представления об авторе и пьесе, или от злобы дня, или от своих личных проблем.

Г. А. Товстоногов склонен не слишком доверять первоначальному «видению», которое рождается у режиссера при знакомстве с пьесой, и перепроверять его, и побеждать его контролем логики и практикой репетиций.⁹ М. О. Кнебель, напротив, не боится подчиниться своему «видению» — так рождался ее «Вишневый сад». «Замысел субъективен. У меня работа над спектаклем начинается с ощущения. Вот, скажем, я ставила «Вишневый сад»... Я эту пьесу знала наизусть... И, несмотря на заученный, затверженный текст, у меня возникло новое ощущение, новое чувство. Никогда не забуду этот момент. Я жила тогда на даче. Проснулась рано. Туманное утро, всходит солнце, все в каком-то сверкающем мареве. И я вдруг почувствовала, что именно это ощущение надо передать в спектакле. Возник замысел, хотя в тот момент я еще не смогла бы толково, логически объяснить его возникновение».¹⁰ Ощущение это и послужило толчком к тому философско-поэтическому прочтению пьесы, которое стало традиционным для нынешних постановок «Вишневого сада».

У Б. А. Бабочкина отправным моментом замысла часто бывало, как видно, чувство протеста по отношению к общепринятой, но неточной, исчерпавшей себя или неприемлемой для режиссера трактовке. Так он шел к новому прочтению чеховского «Ива-

⁹ См.: Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. М., 1965.

¹⁰ Кнебель Мария. Ответственность нашей профессии. — В кн.: Наш друг — телевидение. М., 1978, с. 58.

нова», «Грозы» А. Н. Островского, горьковских пьес.¹¹ Полемизм как фундамент замысла присущ современной режиссуре — это наглядно видно в сфере хотя бы чеховского театра. 60—70-е годы принесли с собой ряд постановок «Чайки», «Иванова» и «Вишневого сада», спорящих не столько с традицией, сколько друг с другом.

Случается, что выбор пьесы и замысел спектакля зависят от каких-то «внутренних» для режиссера причин (что не означает отсутствия связи с причинами «внешними», с проблемами жизни). Так в творчестве А. В. Эфроса можно увидеть несколько циклов, каждый из которых подчинен особой теме, в данный момент существенной для режиссера. Сначала это была тема самоопределения молодого человека; затем — тема прав и обязанностей, свободы и долга личности; тема судьбы художника; проблема слова и дела, мысли и действия, трактуемая и в драматическом, и в комедийном плане, и та философская проблема, что занимает Эфроса в последнее время, — человек и природа, человек и его жизненная среда, человек и мир.

Особенно, быть может, богата вариантами работа режиссера с актером. Это также находится в зависимости и от общей позиции режиссера, и от «сверхзадачи» спектакля. Спектакль интимно психологического склада репетируется иначе, чем открыто публицистический, боевой, агитационный по складу или столь распространенная сейчас яркая театральная «игра». Метод МХАТа предписывает иные условия творческого процесса, чем метод Брехта; «вживание» идет по иным законам актерской природы, чем «отчуждение», — хотя современный театр нередко склонен и это объединять внутри себя.

Одни режиссеры предпочитают постепенное углубление вместе с актером «внутри» образа; другие с самого начала открывают, заявляют будущие «условия игры». Так Ю. П. Любимов строит свой репетиционный процесс на чередовании волевого режиссерского посыла и раскрепощения актерской природы. Сказав о цели и форме будущего спектакля, он может затем дать актерам свободу поиска, до времени оставаясь как бы наблюдателем, но и оставляя за собой право в нужный момент вмешаться, зафиксировать найденное, сделать выбор, предложить нечто актеру и настоять на своем.

В том, как и когда рождается образ спектакля, в театре также нет единения. Если Любимов вместе с художником сразу разрабатывают внешний облик спектакля, то у других он рождается так же медленно и трудно, как образ актерский. Хотя художник сейчас выдвинулся в первый ряд создателей спектакля, став соавтором режиссера, а не простым исполнителем его замысла; хотя образ спектакля несет такую идейную и действенную нагрузку, давая своеобразную зримую формулу концепции — отношения ре-

¹¹ См. в кн.: Бабочкин Б. А. В театре и кино. М., 1968.

режиссера и художника опять-таки могут складываться по-разному. Отношения эти сложны; участники их не любят признаваться в приоритете какой-либо из сторон, что в конечном счете в готовом спектакле и не имеет особого значения, но немаловажно как факт процесса подготовки к спектаклю.

От кого исходит общее решение спектакля — от режиссера, от художника или перед нами тот редкий случай прочного творческого содружества, как у М. О. Кнебель с Ю. И. Пименовым, когда они вместе задумывали и создавали свой «Вишневый сад»? В этом спектакле смысл его был неотделим от оформления: философский спектакль о вечных и преходящих ценностях жизни, о стойкости человека перед лицом потерь был лишен привычного быта, конкретных примет природы, а впечатление вишневого сада передавалось через воздушные белые занавеси — то ли мираж, то ли воспоминание о саде, то ли образ цветущих белых деревьев.

Словом, в каждый момент, в каждой стадии подготовки спектакля мы можем найти в современном театре множество несходных, даже противоположных порой методик — в этом плане театр сейчас, как говорят в науке, инвариантен.

Все сказанное может подтвердить мысль, высказанную в начале этой статьи. Сейчас нельзя создать универсальную модель творческого процесса в театре не только потому, что материал этот рассредоточен и мало введен в научный обиход, но потому прежде всего, что он слишком широк, разнороден, порой не поддается эмпирическому наблюдению. Но все же можно представить себе способ возможной фиксации творческого процесса в театре, если не во всех его потаенных сферах, то хотя бы в обозримой протяженности.

Прежде всего это должно быть делом не одного человека, а целой группы, бригады, наблюдающей за ходом подготовки спектакля. Одни могут быть заняты записью репетиций и комментариями к этому, другие берут под наблюдение отдельные сферы творчества, например работу художника и композитора, устанавливают личные контакты с актерами, от которых после выпуска спектакля рассчитывают получить информацию. Моменты перехода от одной фазы процесса к другой, «сборки» спектакля, монтажной, прогонной, генеральной репетиции должны быть учтены так же, как и жизнь готового спектакля «на публике» в течение определенного времени.

Сейчас понемногу — еще робко и редко — ведутся поиски средств закрепления театрального процесса. Здесь и стенографирование, и простой конспект репетиций, и случаи магнитной записи, и даже киносъемка.¹² Трудно сказать, что наиболее дейст-

¹² Так была произведена частичная съемка репетиций спектакля «Три сестры» в БДТ им. Горького, вошедшая затем в документальный фильм «Сегодня премьер».

венно; вероятно, соединение магнитной записи с киносъёмкой и с параллельными комментариями наблюдателей могло бы дать лучший эффект, при том условии, однако, что это не будет мешать актерам и режиссеру.¹³

Во всяком случае конкретные вопросы такой фиксации должен решать некий не существующий пока центр, куда стекались бы информация и документальный материал о подготовке спектаклей и который мог бы давать для наблюдателей практические рекомендации. . .

Ю. И. Кузнецов

ОСОБЕННОСТИ И МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ РЕМБРАНДА

Творческая лаборатория старых мастеров раскрывается нам через историю создания их произведений: через предварительные наброски, от поспешной, беглой, почти «стенографической» фиксации первой смутной идеи до тщательно разработанных эскизов композиции, подготовительных этюдов и различного рода штудий. Иногда этот ряд завершает моделло — законченный проект будущего произведения, предъявляемый заказчику. И если по сравнению с моделло в композиции картины появлялись изменения, отнюдь не улучшающие ее, то это следует рассматривать уже как свидетельство вмешательства чужой воли, как выполнение художником требований заказчика. Возможность заглянуть в творческую «кухню» доставляют нам также трактаты, письма и дневники художника, конечно, в том случае, если они существовали и дошли до нас, или воспоминания и свидетельства современников и учеников. Немаловажную роль играют также договоры на производство работ и счета, по которым был сделан окончательный расчет за выполненное произведение. Документы последнего рода весьма существенны для установления факта продолжительности творческого акта и степени участия в нем самого мэтра.

Идеальным в этом отношении художником был, если остаться в пределах XVII столетия, Питер Пауль Рубенс. Ко многим значительным циклам его произведений мы располагаем почти всеми перечисленными выше категориями работ и документов. Его трактаты «Подражание скульптуре» и «Дворцы Генуи» (Предисловие) проливают свет на принципиальные вопросы творчества. Огромная хорошо сохранившаяся переписка с выдающи-

¹³ Во Франции снят фильм о репетициях режиссера А. Витеза («Пять уроков театра Антуана Витеза») — см. об этом: Образцова А. Париж театральный: хозяева и гости. — Театр, 1979, № 1.

мися современниками — французским ученым и археологом Никола Пейреском, с его братом Валавэ, с адвокатом и библиотекарем французского короля Пьером Дюпюи, с коронованными и высокопоставленными заказчиками, с коллекционерами, художниками и скульпторами содержит много нецензурных деталей, раскрывающих секреты своеобразия творческого акта Рубенса. Разысканные в последние годы в бельгийских архивах договоры не только впервые позволили уточнить даты и сроки изготовления мастером многих его работ, но и впервые связать воедино наброски, эскизы и картины, которые до сих пор никогда не рассматривались в одном связном, последовательном ряду, так как логически в него не вмещались. И хотя подобные зигзаги отнюдь не характерны для классически стройного творческого процесса Рубенса, считаются с ними отныне все же необходимо.

Рубенс всегда точно оговаривал характер и степень личного участия в выполняемых работах. И в зависимости от того, ограничивался ли художник лишь изготовлением эскиза, по которому его ученики писали картину, проходил ли он затем сам все полотно или правил только ответственные места, привлекал ли он в качестве сотрудников известных мастеров или начинающих подмастерьев и, наконец, писал ли собственноручно от начала до конца все произведение, зависела в конечном счете и стоимость заказа. И наоборот, исходя из цены на картину, мы можем определить с большой долей вероятности и степень участия в работе над нею самого Рубенса. Излишне подчеркивать, сколь важны эти сведения для сопоставления с данными стилистического анализа, для окончательного решения вопроса об аутентичности произведений Рубенса.

Но полная собственноручность исполнения картины трансформировала обычный для мастерской Рубенса творческий процесс — она делала излишними многие подготовительные стадии работы. Художник мог в этом случае отказаться от проработанного эскиза, от этюдов и детальных штудий и, ограничившись беглым наброском на клочке бумаги первой идеи, вести затем поиск окончательного решения прямо на холсте. Это позволяло избавиться от некоторых стереотипов рубенсовской мастерской, а главное — картина сохраняла в этом случае нечто от спонтанности рисунка и эскиза маслом, а ее живописная манера и почерк несли прямую информацию об эмоциональной взволнованности и интенсивности чувств автора. Противоречие, которое существовало обычно между замыслом мастера и претворением его мастерской, таким образом, преодолевалось.

Нам повезло также, что творческий процесс мастерской Рубенса и манеру работы самого мэтра подробно описали в своих воспоминаниях датский врач Отто Шперлинг и некоторые другие современники.

Благодаря всему этому мы достаточно хорошо знаем процесс рождения картины у Рубенса и в его мастерской.

Рембрандт являет нам в этом отношении полную противоположность. Если среди сотен рисунков Рубенса лишь отдельные единицы не были связаны с замыслами картин, то у Рембрандта, графическое наследие которого исчисляется тысячами листов, рисунки, сделанные непосредственно к живописным произведениям, — редкое исключение. В творчестве Рембрандта мы не встречаемся ни с моделло, ни с эскизами маслом. В тех редких случаях, когда они появляются, они связаны чаще с офортом, чем с живописью. От голландского мастера дошло около трехсот офортов (Рубенс создал собственноручно, по-видимому, всего одну травюру), но Рембрандт-офортист соприкасается с Рембрандтом-живописцем столь же редко, как Рембрандт-рисовальщик с автором живописных полотен.

И однако, нельзя сказать, что рисунки и офорты Рембрандта не проливают никакого света на его живописные произведения, на творческий процесс работы над ними. Постоянная манера Рембрандта размышлять с карандашом, пером или кистью в руках над проблемами повседневной жизни или библейскими и античными легендами рождала художественные образы той или иной степени завершенности. Найденные в рисунках и офортах повороты сюжета или черточки характера героя несомненно учитывались художником при работе над живописным вариантом темы. Но именно вариантом, так как работа над рисунками, офортами и картинами велась как бы на различных, не пересекающихся уровнях. И как конкретно рождался монументальный синтетический образ, отмеченный той высокой степенью психологизации, которая и отличает картины Рембрандта от произведений его современников, мы знаем крайне мало.

Эпистолярное наследие Рембрандта до обидного мало — всего семь писем, носящих характер скорее деловых записок. Правда, и в них есть одна существенная строка: в письме к Константину Хейгенсу (секретарю штатгальтера) художник указывает, что стремится в своих картинах к наивысшей и наиместественнейшей подвижности. Толкованию этой многозначительной строки посвящена большая литература.

Очень мало знаем мы и обстоятельства появления картин Рембрандта, хотя большая часть их была обусловлена внешним заказом. Столь же скупы и ученики в своих рассказах о мастере, о его творческом методе.

Таким образом, для Рембрандта единственным источником рождения картины является сама картина. Иногда уже внешний вид живописного полотна содержит известную информацию. Якоб Иорданс, например, надставляя дважды и трижды, и четырежды в процессе творчества свою картину и сверху, и с боков, и особенно много снизу (швы на его полотнах хорошо видны невооруженным глазом) выказывает постоянную тенденцию переводить композицию из полуфигурной, караваджистской в полнофигурную, традиционно-фламандскую. То же поэтапное увеличение

формата характерно и для рисунков мастера. Это была, очевидно, особенность художественного мышления Иорданса. Надставки в процессе работы встречаются и у Рембрандта. Об одном таком изменении формата, а следовательно, и первоначального замысла, имеется указание и в письмах (ответ художника на письма своего сицилийского заказчика Антонио Руффо по поводу картины «Александр Великий»).

Еще больше информации о творческом процессе несет живописная манера Рембрандта. В ней находит свое выражение и необузданный темперамент художника, и его опыт нанесения краски жирными пастозными слоями, один поверх другого после просыхания, требовавшего продолжительного периода времени. Это свидетельствует одновременно о быстроте работы кистью и о продолжительности, постепенности вызревания замысла, вызывавшего в конечном счете названные изменения и переписки. В мастерской Рембрандта лицом к стене стояло, по-видимому, сразу несколько начатых произведений, ожидавших необходимого для их завершения вдохновения. Если бы мы могли совершить невозможное — расслоить механически живопись Рембрандта, — то количество его картин могло бы удвоиться, а возможно, и утроиться. Но для искусствоведа этот процесс расслоения возможен. В распоряжении современного искусствознания имеются такие мощные методы химического исследования, как ультрафиолетовые, инфракрасные, рентгеновские лучи, с их различной способностью проникновения через красочные слои, а следовательно, — проникновения в творческую лабораторию живописца. Эти лучи способны вскрыть процесс создания картины, историю ее замысла, т. е. тех изменений, которые замысел претерпевает в процессе творчества. Другими словами, они позволяют видеть не только итог творческого процесса, но и сам процесс, каким идет к этому итогу художник. Этот метод незаменим при исследовании картин таких художников, как Рембрандт, своеобразии творческой лаборатории которых заключалось почти в полном отсутствии подготовительных этапов — наброска, эскиза, этюда, модели, у которых вся подготовительная работа шла непосредственно на холсте.

Первые робкие попытки проникнуть с помощью рентгеновских лучей под поверхность красочного слоя начались в 1930-х годах. В конце 1940—в начале 1950-х годов они возобновились на новом более высоком уровне. Это были исследования знаменитого «Ночного дозора» и «Синдиков» Рембрандта в Государственном музее в Амстердаме и «Вирсавии» Рембрандта в Лувре. Они дали поразительные результаты. Голландский ученый А. ван Схендел, проводивший исследование «Синдиков», озаглавил свою публикацию «Привидения на „Синдиках“» — почти у всех действующих лиц этого полотна рентген вскрыл двойников, отличавшихся от видимых невооруженным глазом героев позы, поворотом головы, жестами рук. Все это следы размышлений художника над композицией, тот поиск особой психологической выразительности, той

наивысшей и наистественнейшей подвижности, о котором говорил в своем письме Рембрандт.

Но все это были скорее поправки, т. е. правки и изменения, которые свидетельствовали всего лишь об улучшении первоначального замысла, а не об его коренной переработке. С радикальными изменениями мы впервые столкнулись при изучении знаменитой эрмитажной картины Рембрандта «Даная». Рентгеноскопическое исследование этого полотна началось еще в 1950-е годы, но достойное объяснение обнаруженному феномену пришло значительно позже — лишь в следующем десятилетии.

Пример работы художника над «Данайей», первый (переписанный затем) вариант которой, как увидим из дальнейшего, был создан в 1636 г., а второй (ныне существующий) около 1646—1647 гг., позволяет сделать очень важные наблюдения над процессом художественного творчества у Рембрандта.

Середина 1630-х годов, когда создавался первый вариант «Данайи», была отмечена в творчестве Рембрандта тягой к монументализму, театральным эффектам и драматическому пафосу. «Ганимед» (1635, Дрезден, Картинная галерея), «Жертвоприношение Авраама» (1635, Ленинград, Государственный Эрмитаж) и «Ослепление Самсона» (1636, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт) показывают, что художник перешел к большим крупнофигурным, полным драматического напряжения произведениям, в которых широко используются исторический реквизит, развевающиеся плащи и драпировки. В композициях преобладали волнообразные, усиленные повторами линии, контрасты светотени, холодный колорит. Живописная манера отмечена сочетанием натуралистической трактовки деталей с декоративным решением целого. Все это есть в «Данайе», но наряду с этими общими для произведений середины 1630-х годов чертами в «Данайе» есть и существенные отличия. Выделенное светом и цветом тело молодой женщины не только геометрический, но и смысловой центр композиции. Все остальное существует не само по себе, как это часто имело место в 30-е годы, а всего лишь как обрамление для глубоко человеческого, правдивого, подкупающего своей теплотой и искренностью чувств женского образа. Изобразительный язык «Данайи» направлен, таким образом, не на достижение внешнего театрального эффекта, а подчинен в значительной степени решению уже чисто психологической задачи — показу интимного, внутреннего состояния героини. Искусство Рембрандта 1630-х годов еще не знало этого. Не знало оно и подобного теплого золотистого колорита, которым выделен центр картины — фигуры Данайи и старухи-служанки, освещенные участки постели и воздушное пространство под пологом. Но как только мы выходим за пределы этой центральной зоны, цветовая гамма снова приближается к холодному, зеленовато-серому колориту «Жертвоприношения Авраама». Более того, не только по колориту, но и по живописной манере участки у краев «Данайи» ближе к «Жертвоприношению Ав-

раама», чем к центральным участкам самой «Данаи», т. е. и по этому признаку картина делится на две отличные одна от другой зоны. Все, что выдержано в теплом колорите, написано широко, смело, обобщенно. Участки же холодного колорита отличаются мелочной детализацией и дробной, даже несколько суховатой манерой письма. Туфли, ножки кровати и амур «Данаи» выполнены, например, совершенно идентично кинжалу и ножнам, принадлежащим Аврааму.

Эти визуальные наблюдения полностью подтверждаются данными рентгеноскопического анализа. Все переделки встречаются, как и можно было ожидать, лишь в зоне теплого цвета. На других участках никаких переделок не было.

Наиболее значительные из внесенных в картину исправлений, обнаруженных с помощью рентгеноснимков, сводятся к следующему.

1. Изменено положение правой руки Данаи. Видимые ныне рука и плечо выполнены художником целиком заново. В первоначальном положении правая рука была изображена несколько ниже нынешней и обращена ладонью вниз, а не вперед. Жест ее, таким образом, был значительно ближе к жесту «Данаи» Карраччи (ранее Лондон, Бриджуотер-хаус), в которой В. Дрост и Э. Панофский справедливо видели прообраз героини Рембрандта. Рентген обнаружил также легкую белую драпировку, прикрывающую, как и на картине Карраччи, бедра Данаи. Нижний конец этой драпировки, лежащей на левом бедре Данаи, был написан настолько пастозно, что его можно разглядеть ныне и невооруженным глазом. Верхний конец ткани Данаи держала в правой руке. Таким образом, рука героини приподнимала с бедер драпировку и одновременно, как об этом можно судить по положению ладони, возможно, отводила полог постели.

2. Заново переписана голова Данаи, изменены черты лица, прическа. Первоначальная Данаи была более курносой и круглолицей, т. е. по типу лица была более похожа на Саскию, чем нынешняя Данаи. Узел волос сзади добавлен также позже, сначала прическа была проще — примерно такая, как на портрете Саскии в Дрезденской галерее. Рентген обнаружил также, что взгляд был направлен выше. Это очень важное открытие, показывающее, что в первом варианте Данаи традиционно глядела вверх. Кроме того, шею и уши украшали уничтоженные затем художником двойной ряд жемчужных бус и большие серьги.

3. Правая нога Данаи была значительно заметнее согнута в колене.

4. На столике у изголовья ложа была изображена горка украшений (свисающая со стола нитка бус и ныне заметна простым глазом).

5. Рентген верхней левой части картины обнаружил первоначальное положение старухи-служанки. Она находилась значительно левее, была изображена строго в профиль и глядела также

вверх. Занавеска кровати, которую старуха сейчас отводит в сторону, была соответственно продолжена влево, а просвет под пологом, занимающий сейчас такое большое место и играющий такую важную роль в композиции, был всего лишь узкой полоской.

Изменения коснулись не только композиции картины, но и ее цветового строя и манеры письма. Именно в результате отмеченных переделок появился отличающий центральную часть картины золотистый колорит и широкая манера живописи.

Таким образом, композиция, колорит и живописная манера «Данаи» претерпели значительные изменения. Поэтому возникает законный вопрос: являются ли эти изменения следствием постепенных, последовательных улучшений в едином процессе создания картины или мы имеем здесь дело с двумя различными этапами работы над ней, — этапами, разделенными, может быть, более или менее значительным промежутком времени? Исходя из характера переделок, который затрагивает уже самый стиль произведения, второе предположение следует признать более состоятельным. В самом деле, для того чтобы Рембрандт отказался от демонстрации внешнего театрализованного действия, от барочных приемов его трактовки и пришел бы к углубленному раскрытию внутреннего мира человека, пользуясь при этом средствами, весьма близкими к его развитой, сложившейся манере, должен был пройти довольно большой промежуток времени. В 1636 г. Рембрандт еще не мог бы уничтожить такие любовно выписанные детали, как жемчужное ожерелье на шее и серьги в ушах Данаи, а также и ювелирные украшения на столике. Подобные детали органически входили в основы его стиля тех лет и составляли неотъемлемую особенность мировосприятия художника. Далее, в произведениях Рембрандта середины и даже еще второй половины 1630-х годов не встречается такой теплый, золотистый колорит, как в переписанных частях картины.

Наконец, неизмеримо возросло в измененных частях полотна и художественное мастерство Рембрандта.

Существуют и косвенные данные, подтверждающие продолжительное существование картины в непереписанном виде. Между 1637—1640 гг. ученик Рембрандта Ф. Боль пишет картину «Жрец показывает Мундусу Паулину» (Брауншвейг, музей). Поза Паулины в этой картине почти целиком заимствована из произведения учителя, а положение ее ног строго соответствует первоначальному положению ног Данаи, когда правая была значительно сильнее согнута в колене. Из первого варианта «Данаи» был заимствован также и узкий просвет в пологе постели с льющимся от туда светом. В 1660 г. Ф. Боль вновь встречается с картиной учителя, участвуя в таксации имущества вдовы Эдуарда Домселара, во владении которого находилась теперь «Даная». Результатом этого контакта явилось новое произведение бывшего ученика — картина «Даная» из собрания замка Мейнинген, датированная 1663 г. В ней Боль использует фигуру рембрандтовской Данаи

уже в переработанном варианте, точно повторяя новый жест ее правой руки и воспроизводя новый, оживленный киноварью колорит.

Все это заставляет предположить, что названные изменения, появившиеся в результате серьезного критического пересмотра творческих позиций, были осуществлены художником не в 1636 г., который обычно считают датой создания картины, а позже. В 1636 г. был выполнен лишь первый вариант «Данаи».

Если сравнить первый вариант «Данаи» со вторым с точки зрения иконографии сюжета, а также содержания картины, то и здесь имеют место существенные различия. В первом варианте была отчетливее выявлена мифологическая основа сюжета. Мы уже отмечали, что взгляды Данаи и старухи были направлены вверх, как и полагается по условиям мифа, правая рука Данаи приподнимала с бедер драпировку, как это делала Данаи Карраччи. Но если Данаи Рембрандта смотрела вверх и снимала с бедер накидку, значит, и она видела дождь. И действительно, в первом варианте картины Рембрандта дождь был! Художник уничтожил его, когда заново переписал пространство под пологом постели. Но остатки дождя и сейчас хорошо заметны в левой части картины на фоне темного полога.

Так технологический и стилистический анализ привел к открытию очень важных в иконографии сюжета мотивов и дал ключ, с помощью которого окончательно разрешилась проблема сюжета.

Известно, что «Даная» находилась в доме Рембрандта вплоть до 1656 г. (она названа в описи имущества обанкротившегося художника). Таким образом, у художника было достаточно времени и поводов для вторичного обращения к картине. Но наиболее подходящим, на наш взгляд, периодом для этого явилась середина 1640-х годов. В самом деле, после 1642 г., года смерти Саскии и завершения «Ночного дозора», Рембрандт неоднократно возвращается к пересмотру созданного им в 1630-е годы. В этом отношении связь 1640-х годов с 1630-ми была более тесной, чем с 1650-ми. Опираясь на работы 1630-х годов, так же, например, как «Вирсавия за туалетом» (1632, Музей в Ренне) и «Сусанна и старцы» (1637, Гаага, Маурицхейс), Рембрандт выполняет в 1640-х годах новые, существенно пересмотренные варианты этих композиций («Вирсавия за туалетом», 1643, Нью-Йорк, Метрополитен-музей, «Сусанна и старцы», 1647, Берлин, Далем). С «Данай», которая по-прежнему находилась в его владении, он поступил гораздо проще — переписал сам оригинал.

Таким образом, наблюдения над живописной манерой и художественным стилем произведений Рембрандта 1630—1640-х годов, рентгеновское и микроскопическое исследование красочного слоя картины, а также косвенные данные подводят нас к тому, что художник, создав в 1636 г. «Даная», примерно через десятилетие, когда изменились его взгляды на искусство, вернулся к ней снова, и только тогда она обрела свой нынешний вид.

Решить окончательно все или, осторожнее сказать, все существенные проблемы «Данаи» в отрыве от истории личной, частной жизни Рембрандта невозможно. Нельзя игнорировать сильные чувства этой жизни — любовь к Саскии, первой жене художника, любовь к Хендрикке, его второй супруге, а может быть, и любовь к Гертге Диркс, служанке Рембрандта, которая бесспорно играла немаловажную роль в его жизни середины 1640-х годов — периода, который для истории «Данаи» был особенно важен.

Саския ван Эйленбурх (1612—1642), дочь бургомистра Леувардена, вошла в жизнь и творчество Рембрандта в 1632—1633 гг. В 1632 г. Рембрандт создает первые портреты Саскии. В 1633 г. состоялось обручение художника с дочерью Румбартуса ван Эйленбурха, а через год — свадьба. С этих пор Рембрандт без конца пишет, рисует и гравировал портреты Саскии. Вплоть до своей смерти в 1642 г. она вдохновляет художника на создание самых поэтических женских образов: задумчивой Вирсавии за туалетом (1632, Оттава, Национальная галерея Канады), героической Софонисбы, принимающей по приказу мужа бокал с ядом (1634, Мадрид, Прадо), целомудренной Сусанны (1637, Гаага, Маурицхейс), наконец, св. Екатерины (1638) и Мадонны (1641), если говорить об офортах. В 1635—1636 гг. появляются знаменитый «Автопортрет с Саскией на коленях» (Дрезден, Картинная галерея) и «Даная» — лучшее произведение этих лет и один из шедевров его творчества. Вдохновила его на это Саския, чистая и нежная любовь к ней художника.

В 1630-х годах творчество Рембрандта еще не отличалось большой психологической глубиной, а сам художник не обладал необходимым жизненным опытом. В 1636 г. ему было всего тридцать лет. Он, как Рубенс, упивался изображением обнаженного женского тела, но это еще не была та «бесстыдная влюбленная», которую мы видим сейчас: легкая ткань прикрывала ее бедра, отсутствовал призывный жест правой руки, взгляд был направлен вверх на небо, на опускающееся оттуда в виде золотого дождя божество, а не на земное существо. Выражение лица, весь облик Данаи были так же, как ее поза, гораздо ближе к холодной Данае Карраччи, чем к обуреваемой мощными страстями женщине нового варианта. Все это согласуется с нашим представлением о Саскии и с отношением к ней Рембрандта. На Саскию — Данаю 1636 г. указывает многое. Помимо известного сходства в лице, о котором говорилось выше, и рыжеватых волос, которые были у Данаи в первом варианте и отчасти сохранились во втором, о том, что это — Саския свидетельствуют также и ювелирные украшения. В офорте «Саския в жемчугах» мы встречаем и двойной ряд жемчужных бус, именно тех, которые обнаружил рентген на шее Данаи, и именно те серьги на длинных подвесках, которые украшали ее уши. Вдохновляясь Саскией, Рембрандт, конечно, не стремился воплотить ее черты в Данае с предельной точностью.

Все вышесказанное подтверждает наше предположение: пер-

вый вариант «Данаи» был вдохновлен Саскией, с которой художник писал героиню картины. Но нынешняя Данаа очень далека и внешне, и по своему внутреннему духовному облику от первой жены Рембрандта. Для этой Данаа должна была существовать другая модель. Это обстоятельство заставило продолжить работу над историей создания полотна.

Стилистический анализ особенностей картины показывает, что новая Данаа могла появиться в середине 1640-х годов. К этой дате подводят и факты личной жизни Рембрандта. В 1642 г. умерла Саския. Новая любовь и новая модель, о которой мы хорошо информированы, появилась в жизни и творчестве художника лишь в самом конце 1640-х годов. Это была Хендрикье Стоффельс, молодая служанка, а затем верная подруга на жизненном пути и мать дочери художника Корнелии. Документально ее пребывание в доме Рембрандта впервые засвидетельствовано в 1649 г.

Но между Саскией и Хендрикье, между 1642 г. — годом смерти Саскии — и 1649 г., когда появилась Хендрикье, в доме художника была еще одна женщина, отношения с которой складывались у него бурно и драматически. Ее звали Гертье Диркс. Это была молодая вдова, няня Титуса. До недавнего времени мы почти ничего не знали о ней. В XIX в. биографы Рембрандта считали ее авантюристкой, пытавшейся женить на себе художника. Правда, Хофстеде де Гроот, публикуя и комментируя «Документы о Рембрандте», признавал, что Рембрандт любил ее. С другой стороны, очевидно, что в искусстве Рембрандта в 1640-е годы появилась новая неизвестная женская модель. Настойчивость, с которой она фигурирует то в картинах, то в этюдах, а иногда и в рисунках, заставляет предполагать, что это кто-то из самого близкого окружения художника. А может быть, и сама Гертье Диркс? Решить проблему было бы несложно, если бы сохранились достоверные изображения Гертье. Но таковые, к сожалению, до нас не дошли.

В 1964—1965 гг. Г. Ф. Вейнман и К. Баух сделали первые серьезные попытки отождествить с Гертье Диркс некоторые женские портреты, написанные Рембрандтом в 1640-е годы. Г. Ф. Вейнман высказал предположение, что Г. Диркс запечатлена художником в «Девушке в дверях дома» (1645, Чикаго, Институт искусств) и двух этюдах женских голов (Вассенар, собр. С. Я. ван дер Берга; Кливленд, собр. Дж. Тафт Ингаллз), выполненных около этого же времени. К. Баух добавил в этот ряд «Девушку в окне» (Балтимор, Галерея Уолтерса). Гертье Диркс, как нам кажется, вдохновила Рембрандта и на близкую к «Данае» по мотиву картину «Женщина в постели» (1647, Эдинбург, Шотландская Национальная галерея) и некоторые другие картины и этюды. Сходство прототипов этих картин с Данаей бесспорно. Особенно показательно в этом отношении сопоставление с «Девушкой в окне» из галереи Уолтерса в Балтиморе. Даже некоторая жесткость в чертах лица и фиксирующий взгляд свой-

ственны им обеим. Напомним, что и в новой Данае художник также не стремился к передаче предельного портретного сходства. Поэтому небольшие расхождения в чертах лица вполне объяснимы.

Таким образом, если отождествление приведенного выше ряда изображений с Гертье Диркс справедливо, то именно она и позировала Рембрандту для новой «Данаи». Судя по всему, эта модель подсказала Рембрандту новое решение картины. Толчком к переделке явилась, конечно, неудовлетворенность художника, ставшего на десять лет старше, мастеровитее и опытнее, своим первым решением. Несравнимо свободнее стали за это время и нравы. Голландия второй половины 1640-х годов времени Мюнстерского мира (1648), принесшего ей официальное признание, не противопоставляла себя более столь резко феодальным и католическим странам Европы. Поэтому Рембрандт мог больше позволить себе в изображении наготы — он убрал ткань, прикрывавшую бедра и опустил взгляд героини с неба на землю. Но характер «бесстыдной влюбленной» новая Даная получила благодаря лишь Гертье Диркс. Нежно любимая Саския не могла вдохновить его на этот образ, да и сам художник не допустил, как мы видели, в Саскии — Данае такой беззастенчивой обнаженности чувств.

Кто же такая Гертье Диркс и каковы были отношения ее с художником? Гертье Диркс, вдова Абрахама Класа, корабельного трубача, появилась в доме Рембрандта еще при жизни Саскии как няня Титуса. Год ее рождения неизвестен, но судя по дате свадьбы, которая состоялась 26 ноября 1634 г., она родилась между 1610—1615 гг. в Эдаме. Ее родители и родные в Ватерланде и Западной Фрисландии занимались земледелием, рыбной ловлей и мореходством. Брак был коротким и бездетным. Овдовев и оставшись без средств к существованию, она нанимается в няни сначала в семейство Беетс в Хорне, а затем к Рембрандту. О первых годах пребывания ее в доме Рембрандта известно немного, но, судя по всему, уже вскоре после смерти Саскии она воспринималась всеми как хозяйка и жена Рембрандта. Хоубракен, первый биограф мастера, писал, что женой Рембрандта была «крестьянка из Рарепа или Рансдорпа в Ватерланде, небольшого роста, но статная и полненькая». Хоубракен пользовался в этом случае сведениями, почерпнутыми от своего учителя Самюэля ван Хоогстратена, который как раз в 1642—1648 гг. был учеником Рембрандта. Но последующие биографы относили это указание Хоубракена вначале к Саскии, а затем, когда во второй половине XIX в. всплыли документы, указывающие на интимные отношения Рембрандта с Хендрикье, то Хендрикье Стоффельс. Между тем известно, что Хендрикье была родом из Бредворта в Гелдерланде, где ее отец сержант нес службу на границе с Вестфалией, Гертье же была тесно связана с Рандорпом или Рарепом, как его называли в народе. Здесь жил ее брат, а с 1650 г. и мать. Таким образом, указание Хоубракена относится к Гертье Диркс. Мир и

любовь между Гертье и Рембрандтом царили до 1648—1649 гг. Мы знаем, что за эти годы художник подарил ей в знак признательности драгоценности и ювелирные украшения, принадлежавшие ранее Саскии.

Новые архивные данные, недавно обнаруженные и опубликованные голландским художником Дирком Фисом, повествуют нам о драматическом конце этой любви. 23 октября 1649 г. по требованию Гертье Рембрандт был вызван в амстердамскую Камеру семейных ссор для судебного разбирательства. Здесь Гертье обвинила Рембрандта в том, что он не сдержал своего устного обещания жениться на ней, показала, что в подтверждение этого обещания он подарил ей кольцо с бриллиантами. Далее она говорит, что «кроме того, он спал с ней неоднократно». Гертье требует, чтобы Рембрандт женился на ней или обязался бы ее содержать. Обвиняемый отрицал обещание жениться, обопел по существу факт близости в своем ответе и ничего не сказал о кольце. Приговор комиссаров гласил, что Рембрандт должен выплачивать Гертье ежегодно в течение всей ее жизни двести гульденов. Биографы художника наших дней объясняют этот скандальный разрыв между Гертье и Рембрандтом появлением в его доме новой молодой служанки Хендрикье Стоффельс, которой он дарил теперь все свое внимание. Ревнивая, обозленная Гертье, питавшая надежды (и, по-видимому, не без основания) на брак с художником, вступила в борьбу. В этой борьбе обе стороны часто не выжидали средств.

Но «Даная», для которой Гертье в 1646—1647 гг. позировала художнику, является свидетельством лучших, счастливых лет в жизни ее и Рембрандта, так же как и в своем первом более скромном варианте, созданном в 1636 г., картина свидетельствовала о нежной любви Рембрандта к Саскии. Так, в этой картине переплелись судьбы Саскии, Гертье и Рембрандта. Однако для нас «Даная» важна не только этим. Нам неизвестны пока другие случаи, когда бы Рембрандт через несколько лет возвращался к своему произведению и столь капитально перерабатывал его. «Даная» служит, таким образом, уникальным примером «самокритики» в творчестве художника. Этому сопутствовали, как мы видели, исключительные обстоятельства.

Таким образом, в результате проведенного нами исследования твердо устанавливается сюжет картины (Даная), выявляются ее прообразы (произведения Тициана, Карраччи, Вирикса и де Брейна), определяются два этапа в истории ее создания (1636 и 1646—1647 гг.) и расшифровываются имена тех, кто послужил художнику моделями на обоих этапах (Саския ван Эйленбурх, первая жена художника, и Гертье Диркс, его вторая подруга жизни). Отныне, чтобы верно определить место «Даная» в творчестве художника, следует учитывать оба этапа работы над ней. «Даная» 1636 г. — наивысшее выражение барочных тенденций в творчестве Рембрандта — стоит в одном ряду с такими произведениями,

как «Жертвоприношение Авраама» (1636), «Самсон, угрожающий тестю» (1636), «Ослепление Самсона» (1636) и «Ангел покидает семейство Товия» (1637). «Даная» в своем окончательном варианте означала решительный поворот в сторону углубления психологических задач живописи, раскрытия сокровенного, внутреннего, духовного мира человека. В этом случае ее место среди произведений 1640-х годов. Эта двойственность «Данаи», обусловленная двумя этапами работы художника над картиной, была верно почувствована некоторыми исследователями, хотя они и не знали подлинных причин ее. Так, немецкий ученый В. Нимейер писал: «Картина свидетельствует о переходе от простой иллюстрации исторического рассказа, как в ранние годы, к становящимся все более символичными изображениям исторических сюжетов поздних лет, к таким, как кассельское „Благословение Иакова“ и эрмитажное „Возвращение блудного сына“». ¹ Конечно, Нимейер думал при этом, что Рембрандт достиг подобной выразительности уже в 1636 г. На этом основании и другие исследователи (как до Нимейера, так и после) обычно завышали достижения 1630-х годов, но при этом принижали художественные достоинства самой «Данаи», ставя их в непосредственную связь лишь с творчеством раннего Рембрандта. Самое большее, что они видели в картине, — первый шаг в направлении психологизации образа. Чаще же всего они отказывали ей и в этом.

«Даная», исходя из истории ее создания, дважды играла особенно ответственную роль, — роль программного произведения. В 1636 г., когда моделью для нее служила Саския, Рембрандт наиболее полно и четко сформулировал в этой картине свою программу трезвого реалистического видения действительности на примере изображения обнаженного женского тела, где классическое понимание красоты давало себя знать дольше всего. Оно сохранилось, например, даже у таких гениальных мастеров-реалистов, как Веласкес и Рубенс. После изменений второй половины 1640-х гг. трудно увидеть все моменты индивидуально-экспрессивного характера в «Даная» 1636 гг. Однако один мотив, найденный уже с 1636 гг., дает нам почувствовать этот характер в полной мере. Речь идет об изображении левой руки Данаи. В. Вейсбах писал по этому поводу: «Несравненная правда и красота лежащей на подушке согнутой в локте руки в ее единстве с плечом и грудью — совершенно новое явление в истории живописи обнаженного тела, независимое от идеалов итальянцев и Рубенса». ² И далее, оценивая этот мотив, ученый справедливо видит в нем естественную подвижность, насыщенную выражением. Эту же подвижность художник ищет и в некрасивой, но упругой и эластичной линии бедер, и в рисунке живота, непропорционально большого, с подчеркнута расслабленной мускула-

¹ Niemejer W. Rembrandts «Danae» ist Hagar. — Repertorium für Kunstwissenschaft, 1931, S. 59.

² Weisbach W. Rembrandt. Berlin—Leipzig, 1926, S. 244—245.

турой, написанного как бы нарочито в нарушение всех классических правил и норм.

Подобная трезвая, реалистическая трактовка женской модели заставила К. Неймана признать, что «наготу часто изображали прекраснее, но никогда более естественной, истинной, потрясающей, т. е. чувственной, чем в этом произведении Рембрандта». А когда Нейман, сопоставив различные суждения о «Данае», в которых она называлась и «несносной», и, наоборот, «очаровательной», пытался объяснить их крайнюю противоречивость, то пришел к выводу, что «картина подобного рода опрокидывает любую эстетическую систему».³ И действительно, «Даная» заслужила столь высокую оценку программного произведения как в своем первом варианте, когда художник решительно порвал с классическим идеалом красоты, так и особенно во втором, когда он впервые столь наглядно и убедительно продемонстрировал эстетическую ценность и красоту внутреннего, духовного мира человека. Этот вариант также имеет свои находки. Самая удачная из них, пожалуй, жест правой руки, играющий очень важную роль в композиции и несущий большую психологическую нагрузку.

Однако вершиной живописного мастерства второго варианта картины является лицо Данаи. Вся сложная гамма чувств и переживаний, отличающая молодую женщину в ожидании возлюбленного, нашла здесь свое выражение. Никогда еще Рембрандт не писал обнаженную женскую натуру с большей прямотой и непосредственностью. Здесь нашли отражение и его увлечение Гертье, и в не меньшей степени влюбленность художника в созданный его фантазией образ, увлеченность сложностью и новизной психологических и живописных задач. «Даная» является, таким образом, наглядным, конкретным примером становления знаменитого рембрандтовского психологизма.

Так, с помощью рентгеноскопии удалось заглянуть в творческую лабораторию Рембрандта. Но интерпретация рентгено снимков потребовала, как мы видели, и обычных методов искусствоведческого исследования — методов исторической, иконографической и стилистической критики. Только в единстве с этими методами дает положительные результаты и рентгеноскопический метод. Потребовались новые исторические изыскания и публикации архивариусов о личной, семейной жизни художника. Только так в истории «Данаи» появилась Гертье Диркс, сменившая Саскию в жизни и на картине. Но Рембрандт остался верен себе и тогда, когда моделью ему служила Саския, и тогда, когда для новой Данаи ему позировала Гертье. В обоих случаях Рембрандт, как всегда, исходил, по выражению Гете из «домашнего круга». С помощью иконографической критики удалось истолковать от-

³ Neumann K. Rembrandt. München, 1925, S. 432—433.

каз от «золотого дождя» и взгляда героинь вверх, на небеса. Этот отказ шел по линии отхода от простой иллюстрации мифа, его литературной основы к выявлению его общечеловеческой сущности, по линии восхождения от частного к общему. Наконец, стилистическая критика в сочетании с рентгеноскопическим анализом открыла и показала на примере «Данаи» становление рембрандтовского психологизма.

М. Е. Тараканов

ЗАМЫСЕЛ КОМПОЗИТОРА И ПУТИ ЕГО ВОПЛОЩЕНИЯ

Определение путей воплощения композиторского замысла — едва ли не самая сложная задача, которая стоит перед наукой в искусстве. В самом деле, на каких основаниях мы вообще можем судить о том, как протекает творческий процесс в музыке, какие стадии проходит создатель художественной ценности на пути от замысла к его воплощению?

Хорошо известно, что даже методы самой строгой из наук не обещают нам точных ответов на все поставленные задачи. Есть среди них заведомо не поддающиеся решению, и строгое доказательство их принципиальной неразрешимости может стать научным открытием.

Но есть и задачи, которые разрешимы лишь при определенных условиях, разрешимы частично, с большей или меньшей степенью приближения к цели.

И мне думается, что основная проблема, поставленная в данной статье, относится именно к этой последней категории.

Нельзя сказать, что творческий процесс в музыке есть нечто в принципе непознаваемое, что мы стоим перед глухой стеной, непроницаемой завесой, за которой находится святое святых, куда открыт вход лишь немногим посвященным, т. е. самим творцам интонируемых звукообразов. Но ясно и другое — слишком многое в творческом процессе, осуществляемом композитором, ускользает от исследователя, слишком многое ему приходится строить на песке, используя данные, строгая достоверность которых часто не поддается проверке — слишком велика тут роль догадок, произвольных допущений, доказательств по аналогии.

Творческий процесс в музыке протекает столь извилистыми путями, настолько различен у разных композиторов, настолько велика в нем роль множества привходящих вещей, что исследователь не может претендовать на лучшее, нежели на обрисовку более или менее правдоподобной картины, обладающей некото-

рой степенью вероятности — на большее могут отважиться лишь заядлые оптимисты, к каковым я себя причислить не могу. Слишком уж подавляюще велика в процессе создания музыки мера непознаваемого.

На что же все-таки можно опереться, на что ориентироваться, пустившись в рискованное плавание?

Прежде чем указать на то, что может тут послужить в роли спасательного круга, приведу весьма, на мой взгляд, показательный пример. Речь пойдет об истории конкретного творческого замысла в практике одного из наиболее значительных советских композиторов — Сергея Сергеевича Прокофьева.

В автобиографии композитор рассказывает, как еще в 1916—1917 гг. он «носился с мыслью написать „белый квартет“, т. е. абсолютно диатонический струнный квартет, который, если бы его сыграть на рояле, ограничивался белыми клавишами».¹

Перед нами типичный пример композиторского замысла, в основу которого положена чисто технологическая задача. Существует огромное количество музыкальных пьес, чаще всего учебно-инструктивных, где в центре именно такая конкретная техническая задача.

Но данный пример интересен также с иной точки зрения. Насколько достоверны те данные, какие приводит нам Прокофьев?

Наброски этого квартета не сохранились, поэтому нам надо просто принять это сообщение композитора на веру. Но поскольку речь идет в нем о конкретном факте, то можно с большим основанием предположить, что так и было на самом деле, что данное высказывание Прокофьева обладает весьма высокой степенью достоверности и память тут его не подвела.

На этом история, однако, не кончается. В начале 20-х годов Прокофьева увлек новый замысел — он решил написать оперу на сюжет повести В. Брюсова «Огненный ангел».

Здесь уже возник замысел иного рода, толчком к которому послужило литературное произведение. Во главу угла были поставлены образы внемузыкальные, сложившиеся в сочинении родственной музы, и им требовалось найти нечто адекватное в структуре и ткани музыкального произведения, тесно связанного со словом.

Но в высшей степени показательно, что при сочинении оперы композитор использовал эскизы неосуществленного диатонического квартета. Причем темы, взятые из этого неоконченного квартета, стали *основными лейтмотивами* оперы.

Об этом можно судить не только по высказываниям композитора — свидетельством является партитура оперы «Огненный ангел». Как раз ее ведущая музыкальная тема, ставшая, по словам

¹ Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961, с. 169.

композитора, характеристикой главной героини оперы Ренаты, выдержана в диатоническом складе. Причем композитор достигает немалого разнообразия в ее звучании, настолько непохожи ее многочисленные проведения, пронизывающие оперу насквозь. Но диатонический склад самой мелодии почти везде сохранен в неприкосновенности.

Не стану углубляться в вопрос, каким путем были достигнуты контрасты в звучании одной и той же музыкальной мысли, в ходе моих рассуждений это не так существенно. Укажу лишь на то, что любая музыкальная тема сама по себе содержит многообразные выразительные возможности, и она может приобрести совершенно иной облик в зависимости от способа звукоизвлечения, тембра, а главное того многоголосного контекста, куда она помещена. И такими возможностями Прокофьев воспользовался в полной мере, разумеется, уже далеко не ограничившись в гармоническом освещении своей мелодии рамками чистой диатоники.

Но и на этом наша история не кончается. Отчаявшись добиться постановки оперы «Огненный ангел», Прокофьев решил создать на ее основе новое, на этот раз уже инструментальное сочинение.

Вот как сам Прокофьев говорил об этом своем замысле.

«Сделать сюиту? Тут я сообразил, что один из антрактов представляет собою разработку тем, изложенных в предыдущей картине. Это могло быть зерном симфонии. Примерив, я увидел, что темы довольно послушно ложатся в экспозицию сонатного аллегро. Имея экспозицию и разработку, я в других актах нашел те же темы, иначе изложенные и пригодные для репризы. Отсюда план первой части симфонии родился легко».²

И вновь мы сталкиваемся с замыслом иного рода — во главу угла стала жанровая задача, поскольку Прокофьев решил скомпоновать из уже сочиненного материала новый художественный организм, представляющий исторически сложившийся жанр симфонии.

Существенно изменился и метод воплощения замысла. Если при создании оперы «Огненный ангел» композитор пересочинил ранее написанные им эскизы и степень их творческой переработки была весьма велика, то его Третья симфония возникла посредством монтажа готовой музыки. И в том, что это именно так, можно убедиться, сравнив партитуры двух сочинений. Исключая мелкие связки, ни один сколько-нибудь существенный фрагмент Третьей симфонии не был сочинен заново. В отдельных случаях композитор заимствовал из оперы весьма пространственные музыкальные куски, в других объединял мелкие фрагменты, порой не превышающие двух тактов.³

² Там же, с. 182.

³ Подробнее об этом в моей кн.: Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. М., 1968, с. 129—195.

Но может быть в данном случае мы имеем дело с не вполне самостоятельным сочинением, сохранившим тесную связь с сюжетом первоисточника?

На этот счет имеется весьма недвусмысленное заявление самого композитора.

«Главнейший тематический материал был сочинен независимо от „Огненного ангела“. Войдя в оперу, он, естественно, принял окраску от сюжета, но, выйдя из оперы в симфонию, он, на мой взгляд, вновь потерял эту окраску, и потому я хотел бы, чтобы слушатель воспринимал Третью симфонию просто как симфонию без какого-либо сюжета».⁴

Это высказывание композитора уже не является простой констатацией факта, простым описанием его намерений и действий — оно содержит в себе авторскую оценку результата его труда. И с этой оценкой до конца согласиться нельзя — она представляется чрезмерно категоричной, ибо связи симфонии с оперой все-таки есть, и они весьма существенны. Хотя композитор и прав в том отношении, что искать в симфонии прямого отражения конкретной фабулы оперы было бы бесцельно, равно как и рассматривать ее как инструментальный пересказ сюжета повести В. Брюсова в духе программных сочинений романтической музыки XIX в.

На этом примере наглядно видно, какими извилистыми и непредсказуемыми путями движется творческая мысль композитора, как причудливо преобразуется первоначальный замысел, как его перемена приводит к коренной ломке уже сложившегося художественного организма и к воссозданию из его осколков чего-то совсем нового.

Видно также, что высказывания самого автора о своем труде в лучшем случае могут лишь намекнуть на то, как развивался творческий процесс, какие этапы он проходил, но не представить такой процесс с достаточно высокой степенью достоверности. Еще труднее восстановить ступени сложения педевра, если такого рода высказываний нет или если в них имеются существенные пробелы. В таком случае открывается простор для всякого рода догадок и предположений.

На что же все-таки можно опереться при попытке дать сколько-нибудь вразумительные суждения о природе композиторского замысла и путях его воплощения?

Попытаемся сжато оценить удельный вес хотя бы самых основных факторов, оказывающих воздействие на творческий процесс в музыке.

Прежде всего, конечно, речь должна пойти о той социально-исторической обстановке, в которой живет и действует композитор. Ее основополагающее значение настолько очевидно, что мо-

⁴ Прокофьев В. С. С. Материалы, документы, воспоминания, с. 182.

жет быть, как говорится, вынесено за скобки, поскольку оно молчаливо подразумевается в любых суждениях об искусстве. И чтобы не было кривотолков, заранее оговорю, что без учета этого фактора невозможно понять, откуда берется сам замысел творения музыки и каким путем он реализуется. Воздействие среды проявляется также в более специальной области, которая в данном случае нас интересует. Данная эпоха определяет состояние техники искусства музыки, равно как и многие тенденции ее развития.

Немного задержимся на этом вопросе. Долгое время развитие музыки было сопряжено со сменами господствующих стилей. Сложившийся, утвердившийся в композиторской практике стиль диктовал свои нормы, свою трактовку основных слагаемых музыкальной речи в их взаимодействии. Их первоосновой был интонационный строй эпохи, определявшийся тем фондом активно освоенных массовым музыкальным сознанием интонаций, которые, что называется, были «на слуху». Композитор принимал нормы господствующего стиля (классического или романтического, к примеру) как нечто незыблемое, обладающее силой законов музыки. И восстать против таких норм, вырваться за их пределы было равносильно революции в художественном сознании, требовало смелости, усилий мысли.

Но даже в эпохи, ныне уже кажущиеся нам седой древностью, у композитора был весьма широкий выбор возможностей. И тогда в одно и то же время творили разные художники. Современная ситуация еще более усложнила эту весьма нелегкую проблему. Диктатура господствующего стиля в наши дни окончательно сокрушена. Музыкальное сознание наших дней активно освоило многие стили старой музыки, погрузившись даже в темные глубины средневековья. Нормы этих полузабытых стилей стали осваиваться в современной музыке, особенно в различного рода ее течениях, часто именуемых «неоклассическими».⁵

Не меньшее значение обрел в наши дни и фольклор в его глубинных, дотолее неосвоенных слоях. Причем композитор ныне может разрабатывать не только фольклорные истоки своего народа — в его распоряжении широкий ассортимент моделей, выработанных самими различными народами мира, — народами Востока в частности. В будущем, очевидно, в распоряжении художника-музыканта будет весь совокупный художественный опыт человечества в области интонируемых звукообразов.

Конечно, любой сочинитель вынужден исходить из накопленного в музыке опыта, даже яростно отвергая его, как это порой делают ретивые искатели новых берегов. В такой связанности творчества в музыке прежними завоеваниями, в частности, и

⁵ На самом же деле так называемая «неоклассическая музыка» менее всего апеллирует именно к стилю венских классиков, предпочитая скорее доклассические модели, избираемые в качестве прообразов.

проявляется ее следование обстоятельствам, предлагаемым средой. Однако, что же именно привлечет внимание того или иного разборчивого маэстро, — это едва ли может быть предсказуемо. Захочет ли он почтительно поклониться теням предков, ориентируясь на прообразы прежней музыки (и тут, кстати, набор пригодных моделей поистине необозрим). Предпочтет ли он обратиться к фольклору, обуреваемый желанием прочно стоять на земле. Или напротив, подчинится искушению порвать со всем, что было до него, сжечь за собою мосты, погрузившись в «странный мир» новых звучаний. Во всех этих и многих иных, не упомянутых тут случаях композитор волен действовать, как ему заблагорассудится. И любой словесный запрет, даже изрекаемый лицом, располагающим властью авторитета, тут не только бесполезен, а скорее способен привести к обратным результатам (не хотите, а я все-таки сделаю так, как хочу!).

Итак, тысяча путей, тысяча возможностей, тысяча желаний. Приходится признать, что в пределах той специальной области, которая в данном случае нас интересует, воздействие среды может сказываться в самом факте разрушения, сметения всех и всяческих рубежей. Стили, направления, пробы, эксперименты — эти слова не случайно мелькают в суждениях о музыке наших дней. Они отражают непреложный факт сосуществования и борьбы несходных направлений, где выбор пути может быть объяснен воздействием среды лишь частично и при самой общей принципиальной постановке вопроса.

Естественно предположить, что тут вступает в действие другой фактор — личность создателя музыкального сочинения, ее индивидуальные свойства.

Но на каком основании мы можем судить о творческой индивидуальности художника? Не о его личности вообще, какой она предстает, скажем, в таких материалах, как свидетельства современников, письма и высказывания различных людей, а именно о тех свойствах индивидуальности композитора, которые отражаются в его создании?

В этом смысле не могут не вызвать скептического отношения всякого рода высказывания, на которые так щедр композитор наших дней. Такие высказывания мало помогают делу в силу специфической трудности, возникающей в музыке как искусстве, оперирующем интонирующими звукообразами. Композитор зачастую бывает не в состоянии сколько-нибудь вразумительно описать словами, как именно протекал в его сознании творческий процесс, — он слышит, фиксирует, развивает музыкальную интонацию, в принципе не переводимую в словесный образ. Для того чтобы хотя бы просто рассказать о своих действиях, он должен обладать данными музыковеда, а это встречается не так часто, как нам бы того хотелось.

В том же случае, когда композитор обладает даром слова и в состоянии внятно изложить, как протекают его действия при

сочинении музыки, мы получаем ценный материал, пользоваться которым, впрочем, следует с величайшей осторожностью. И дело тут даже не в том, что композитор иной раз может сознательно вводить своими высказываниями в заблуждение, преследуя цели чисто пропагандного, а то и просто рекламного характера. При самой что ни на есть честной попытке изложить все именно так, как на самом деле было, неизбежны неточности, неизбежна оценка конечного результата как заранее предугаданного, если не во всех, то во всяком случае существенных чертах. Ибо восстановить по памяти всё, порой весьма неожиданные, ходы творческой мысли в акте создания художественной ценности — задача заведомо невыполнимая.

И все же есть один источник, который позволяет судить о творческом процессе в музыке, и о личности художника в частности, со значительно большей степенью достоверности. Есть документ, который может быть весьма надежной, можно даже сказать, решающей по степени надежности точкой опоры.

Это текст самого музыкального произведения. Текст, переводимый в живое звучание интерпретатором и воспринимаемый слушателями.

Музыка, как принято было ранее говорить, искусство временное. При всей неточности, даже неверности по существу этого выражения, в нем подразумевается тот непреложный факт, что при исполнении и восприятии музыки ее интерпретатор, равно как и слушатель, переживает самый процесс возведения музыкального сооружения. И ступени сложения художественного целого в музыке до известной степени воспроизводят основные этапы, которые проходил художник при создании шедевра, — воспроизводят с рядом существенных изменений.

Позволю себе привести удивительно меткое и глубокое высказывание академика Б. Асафьева на этот счет. Асафьев подчеркивает, что слушатель «проходит путь, пройденный композитором, и привносит при восприятии сочинения свои идеи, взгляды, вкусы, привычки и даже просто душевную расположенность».⁶ В этом высказывании Асафьева для нас важно прежде всего указание на то, что слушатель проходит путь, пройденный композитором. Конечный результат, таким образом, фиксирует сам творческий акт в его последовательном осуществлении. Итог в известном смысле адекватен процессу создания вещи, воспроизводит его в зафиксированном виде.

Каковы же основные этапы развертывания музыкального произведения, представляющие вместе с тем этапы движения творческой мысли его создателя?

Многочисленные свидетельства подтверждают, что первоосновой музыкального сочинения, как правило, становится его тема в конкретном-музыкальном смысле понятия. Сочинение темы,

⁶ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1973, с. 332.

имеющей облик сравнительно оформленной музыкальной мысли, — первый этап рождения музыкального целого.

Многочисленные свидетельства подтверждают, что сочинение тематического материала, музыкальных мыслей, положенных в основу музыкального сочинения, представляет первый этап художественного процесса в музыке. В иных случаях счастливая мысль рождается сразу вполне сложившейся, в других композитор тщательно шлифует ее, порой существенно отступая от первоначального варианта. Изучение черновых материалов ряда композиторов, питавших склонность к тому, чтобы закреплять свои музыкальные идеи в нотной записи на бумаге, показывает, что путь оформления темы обычно разветвляется от общего, типологического, порой даже банального к индивидуальному, неповторимому. И часто эти последние качества достигаются благодаря введению тонких деталей, броских штрихов, накладывающих неизгладимый отпечаток на целое. Но так или иначе, а сочинение темы — первое, с чего обычно начинает композитор.

Но ведь именно изложением исходной темы по большей части и открывается музыкальное сочинение. Далее следует ее развитие, ее разработка, в ходе которой возникают новые варианты такой темы, появляются контрасты. И это соответствует следующей стадии творческого процесса в музыке, связанной с развитием первоначально найденной, точнее «схваченной» музыкальной мысли, которую лучше всего можно было бы определить трудно переводимым немецким словом *Einfall*. Такая мысль может видоизменяться, сохраняя свои очертания, но может и разбиваться на осколки, обретающие самостоятельную жизнь (в этом и заключен смысл мотивного развития, утвердившегося в европейской музыке со времен венских классиков). В крупном музыкальном сочинении возникают многоуровневые связи между разными музыкальными идеями, которые могут противопоставляться друг другу, но могут и сближаться вплоть до единения в совместном звучании по принципу контрапункта. И все это создает жизненное наполнение музыкальной формы, которая, по меткому выражению Б. Асафьева, мыслится композитором как процесс. Последовательно осуществляемые тематические преобразования обычно всегда имеют в виду общую композицию целого, которая предугадывается слушателем, равно как и самим композитором при сочинении музыки. И тут возникает известное соответствие конечного результата самому творческому акту.

Разумеется, все сказанное выше верно лишь в первом приближении и только при самой общей, принципиальной постановке вопроса. Реальные пути рождения шедевра часто оказываются весьма извилистыми и запутанными, и ступени сложения художественного целого трудно восстановить, если отсутствуют необходимые документы — всякого рода черновые материалы, записные книжки и т. п. Но история музыки знает де-

мало примеров, когда композитор записывал в нотах лишь уже готовое, сложившееся в его голове сочинение. Так работал Моцарт, из русских авторов так писал Бородин. И не будь феноменальной памяти Глазунова, мы бы никогда не узнали, к примеру, такого шедевра Бородина, как увертюра к опере «Князь Игорь», которую композитор так и не успел зафиксировать в нотах, хотя не раз играл ее друзьям на рояле.

Но даже если и есть черновые наброски, предварительные эскизы, важное значение которых я хотел бы снова подчеркнуть, то их истинный смысл опять-таки проверяется конечным вариантом — текстом законченного музыкального сочинения. И все равно мы стоим перед множеством трудноразрешимых загадок. Мы не всегда можем воспроизвести сложную кривую движения композиторской мысли, где могли быть и ложные пути, испробованные и отброшенные варианты. Мы не всегда можем ясно отдавать себе отчет, каков был первоначальный замысел композитора и как он изменился при его реализации. И часто сам композитор вполне искренне, хотя и неосознанно выдает желаемое за действительное, уверяя, что его замысел в начале работы над вещью был именно таким, каким он предстает в уже законченном создании, подчеркивая что целостный образ явился ему вполне сложившимся в акте творческого озарения. Такое убеждение вполне естественно, когда творческий процесс позади и все смутное, непроясненное, интуитивно угадываемое уже приняло облик ясного, сложившегося, оформленного.

Все это, впрочем, меркнет перед лицом другой фундаментальной проблемы, связанной с ролью *вероятности* в творческом процессе, которая сказывается как при создании нотного текста, так и на пути от него к реальному звучанию музыки.

Позволю себе задержаться на этой, на мой взгляд, основополагающей проблеме, без учета которой немислимо судить о творческом процессе в музыке.

Когда мы слушаем музыку, обладающую определенной художественной ценностью, то нам кажется, что все в ней должно быть именно так, как сделано композитором. Между тем перед ним был широкий выбор возможностей, и, если бы даже он исходил из законченной музыкальной мысли, сама по себе она отнюдь не предопределяла, по какому пути ее следовало бы развивать. Как раз именно выбор пути, по которому движется развитие музыкальной мысли, в решающей мере и определяется творческой индивидуальностью композитора, выявляет ее наилучшим образом, наиболее наглядно и непосредственно.

Между тем таких путей в распоряжении композитора имелось много, и это подтверждает широко распространенная в музыке практика сочинения разных музыкальных пьес на одну и ту же тему. Подтверждает это и практика создания новых редакций уже написанных композитором сочинений, и такие новые редакции не так уж редко оказываются не лучше, а хуже

прежних. И тут велика роль вероятного, и тут нет строгой обусловленности.

Известно, как настойчиво искал Бетховен наилучшее решение увертюры к его единственной опере «Фиделио». В конечном итоге он остановился на четвертом варианте, значительно уступавшем по масштабности и глубине его гениальной Увертюре № 3. В данном случае для нас не важны причины такого решения.⁷ Существеннее другое — реальная возможность разных вариантов, где каждый обладает как своими плюсами, так и своими минусами.

Такая возможность выбора становится очевидной при сравнении ранних и поздних редакций музыкальных сочинений. Причем поздние часто отражают новое качество стиля композитора, изменившиеся творческие установки. В этом смысле показательны многочисленные переделки балета «Семь красавиц» современного азербайджанского композитора К. Караева. Смысл этих переработок заключен в поисках более обобщенного решения, в преодолении иллюстративности действия, в чем сказались современные установки, утвердившиеся ныне среди деятелей советской хореографии. И здесь следует говорить не только о поисках наилучшего варианта, но также и о преобразовании старого замысла в духе новых требований, выдвинутых временем. Такое преобразование становится возможным именно потому, что в музыке столь велика роль *вероятности*, выбора как равноценных, так и неравноценных возможностей.

Более того, музыка заведомо предполагает при своем исполнительском воспроизведении выбор различных возможностей, осуществляемый вторым творцом музыкального произведения — его интерпретатором, который становится посредником между композитором и слушателем. Распространенное во многих нотных текстах обозначение *ad libitum*, т. е. по желанию, узаконивает разные трактовки отдельных компонентов композиторского текста в зависимости от характера исполнительского решения.

И далеко не всегда это касается лишь деталей, малосущественных свойств. Видоизменяться может даже сама композиция музыкального сочинения, и это может быть предусмотрено автором. В ряде сочинений можно сокращать повторения целых музыкальных разделов, делать купюры, использовать по выбору варианты, выписанные самим автором.

И так может быть даже в музыке, воплощающей концепцию замкнутой формы бетховенского типа. Что и говорить о музыке, представляющей открытую форму, где возникает бесконечная цепь вариантов исходной мысли, — цепь которую можно оборвать в любой момент по желанию. Наглядным тому примером может

⁷ Вероятнее всего, Бетховена не устроила слишком большая протяженность Третьей увертюры, требовавшей от слушателя чрезмерной концентрации внимания.

служить джазовая импровизация, равно как и многие современные сочинения, основанные на принципе алеаторики.

В наши дни особенно стала очевидной неверность представления о нотной записи музыки как единственной форме ее фиксации в процессе творческого акта. Композитор может пользоваться для этой цели современными техническими средствами, оперируя в своей работе звучаниями, зафиксированными на магнитофонной ленте, не говоря уже о применении синтезаторов звука. Но музыка в наши дни, как и в исторически сравнительно недавнем прошлом, может рождаться непосредственно в процессе исполнения, в ходе свободной импровизации. И тут исследователь стоит перед особенно сложной задачей, поскольку он может наблюдать сам творческий акт в его последовательном осуществлении от начала (заданной импровизатору темы) до конца (оформления некоего музыкального целого). Кажущаяся наглядность творческого акта в импровизации обманчива, ибо главная трудность сопряжена с определением роли отложившихся в сознании музыканта приемов, норм, канонов, которые являются необходимым условием самой возможности любой импровизации. Ясна в ней и роль вероятного, в чем можно легко убедиться, предложив импровизатору (равно как и ансамблю импровизаторов) точно повторить исполненную композицию.

Снова вероятность, снова неполная достоверность, снова сочетание предусмотренного и непредусмотренного, предоставляемого инициативе исполнителя. И без учета соотношения программы действий, предлагаемой композитором в нотном тексте, и того, что оставлено им на усмотрение исполнителя, входит в область его свободной фантазии, невозможно понять природу творческого процесса в музыке.

Создание нотного текста — лишь промежуточный этап творческого процесса, ибо ноты — это еще не музыка. Для того чтобы музыка стала реальностью, обрела плоть и кровь живого звучания, необходимы усилия интерпретатора, который не является просто послушным рабом композитора, но творчески активно трактует его замысел. Интерпретация ежедневно, можно даже сказать, ежечасно практически осуществляет ту задачу, которую мы пытаемся разрешить усилиями мысли. Она представляет не только воссоздание, но и художественное познание произведения музыки, — познания, которое существенно меняет творимый им самим предмет. Само композиторское творчество учитывает момент непредусмотренного, само оно есть только приближение к цели — реальному звучанию музыки, которое может существенно расходиться с первоначальными представлениями композитора. И такие расхождения, иногда даже приводящие к изменению нотного текста, могут быть композитором санкционированы. Такое возможно именно потому, что исполнитель в известном смысле дублирует творческий процесс, осуществленный композитором. И так бывает даже в том случае, когда в роли интер-

претатора выступает сам композитор. Известно, как неустанно ретушировал свои сочинения Густав Малер, который был не только великим композитором, но и великим дирижером. Он настойчиво искал наилучшего выражения своих музыкальных мыслей в живом звучании, и можно было даже порой подумать, что его замыслы превышали возможности симфонического оркестра.

Приведу еще один показательный пример из творчества композитора наших дней. Речь идет о Второй симфонии Родиона Щедрина, задуманной и осуществленной как цикл из 25 прелюдий. Замысел этот соответствует традиции, напоминая нам о циклах 24 прелюдий классической музыки, поскольку последняя — 25-я — является в симфонии Щедрина обрамляющим повторением первой.

И вот в исполнении дирижера Ю. Темирканова была применена радикальная купюра — было изъято ни более ни менее как шесть прелюдий в заключительном разделе сочинения. Причем эта купюра, сократившая симфонию на одну четверть, была одобрена композитором.

Зачем понадобилось такое решение, в корне ломающее первоначальный замысел вещи? Изъятие группы прелюдий придало сочинению большую собранность и цельность, помогло преодолеть опасность распада симфонии на отдельные фрагменты, не выстраивающиеся в единую композицию.

На этом примере наглядно видна роль интерпретатора (или ансамбля интерпретаторов), доводящего процесс сотворения музыкального целого до его истинного конца — реального звучания вещи. И это последнее в иных случаях может заставить композитора внести существенные коррективы в уже написанную им музыку, вплоть до ее радикального преобразования. Последнее особенно важно, поскольку музыка — и в этом она родственна сценическому искусству — предусматривает возможность многократных интерпретаций, принципиально различных исполнительских решений.

Заключая, позволю себе подчеркнуть, что как сам замысел в музыке, так и пути его воплощения — явления подвижные, изменчивые, труднопредсказуемые, а то и вовсе не поддающиеся строго научному анализу. Первоначальный замысел при его реализации может быть преобразован до неузнаваемости, сама же реализация связана с выбором из множества равноценных возможностей. И оценка решения композитора как единственного и наилучшего очень часто не отражает действительного положения вещей. Поэтому и наши попытки поставить анализ творческого процесса в музыке на научную основу, найти в нем сколько-нибудь надежные ориентиры потерпят неудачу и дадут лишь иллюзию решения, если не будет принят в расчет момент вероятности, не будет учтена мера непредсказуемого в творческом процессе, одним словом — все то, что диктует нам самый объект художественного творчества в музыке.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ
ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ БЕТХОВЕНА

(МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ)

В последние десятилетия проблемы личности, проблемы человеческой деятельности, проблемы продуктивного мышления все активнее выдвигаются на авансцену науки. Философия, создавшая капитальное учение о природе и обществе, сегодня все более интенсивно исследует проблему человека, интегрирующую в себе многие аспекты целостного философского учения. Гносеология, социология и психология вплотную подошли к уяснению механизмов продуктивного мышления, секретов творчества. Во всех областях науки предметом живого интереса стал интеллект выдающейся личности, сам глубинный процесс зарождения, становления и утверждения значительной идеи. Сегодня уже делаются попытки (весьма успешные и перспективные) «вписать человеческое творчество, преимущественно художественное, в общее учение о развитии, перекинуть мостик между созидательным актом в искусстве и механизмом эволюции жизни на Земле».¹ По мнению философов, решающее слово в разработке фундаментальных проблем человеческой культуры сегодня должны сказать результаты изучения творческой деятельности. Значительным вкладом в построение общей теории творчества стали комплексные исследования, в которых принимают участие представители разнообразных научных дисциплин — философии, истории, литературоведения, искусствоведения, эстетики, психологии, естествознания, математики, кибернетики, — писатели, композиторы, деятели театра, музыки, кино, изобразительных искусств.²

Вместе с тем нельзя не отметить, что в аспекте исследования продуктивного мышления художественное творчество все еще изучается главным образом на материале литературного творчества. «Работы о творческом процессе композитора насчитываются единицами»,³ — отмечает М. Арановский.

Действительно, творческий процесс композитора, как, впрочем, и всякого художника, — область исключительно сложная и многогранная. Однако именно в музыковедении положение отлича-

¹ Рунин Б. Творческий процесс в эволюционном аспекте. — В кн.: Художественное и научное творчество. Л., 1972, с. 54.

² См., например: Содружество наук и тайны творчества. М., 1968; Художественное восприятие. Л., 1971; Художественное и научное творчество. Л., 1972; Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978 и др.

³ Арановский М. Опыт построения модели творческого процесса композитора. — В кн.: Методологические проблемы современного искусствоведения. Л., 1975, с. 137.

ется особой остротой. Прав Б. Мейлах, указывавший, что «если, например, в литературоведении методика этого изучения в значительной степени разработана... то в области музыкального искусства здесь предстоит „поднимать целину“».⁴ Вместе с тем нельзя не согласиться с Б. Мейлахом в том, что «представляется безусловным использование тех методик, которые накопило литературоведение, где исследование ведется на материале всех этапов процесса творчества путем анализа подготовительных материалов, рукописей, авторского самоанализа, хода работы, фиксированного в дневниках, письмах, мемуарах современников и т. д.»⁵ Экстраполяция такого рода не только продуктивна, но необходима и неизбежна.

Методологические принципы подхода к изучению черновика как этапа творческого процесса художника — независимо от того поэт он, писатель или композитор — во многом близки, важен принципиально новый взгляд на черновую рукопись не как на некий вспомогательный материал, а как на «документ творческого движения», по замечательному выражению Б. Томашевского, — документ, отражающий творческий процесс художника с одному ему присущей специфичностью и полнотой и, что особенно драгоценно, позволяющий проследить за развитием этого процесса.

Трудно назвать композитора, у которого письменная работа занимала бы такое исключительное место, как это было у Бетховена. «Большую часть сознательной жизни Бетховен провел с карандашом или пером в руках».⁶ Огромное рукописное наследие композитора, естественно, сразу привлекло к себе внимание. Одни исследователи рассматривали черновые эскизы композитора преимущественно в качестве вспомогательного материала для установления точной хронологии его творчества. Такое ограничение задачи носило, например, у Г. Ноттебома принципиальный характер. «Мы можем исследовать музыкальное произведение в целом и в его деталях, — писал он, — изучать его строение, восхищаться его красотой, но генезис его останется для нас тайной (wird verschweigen)».⁷ Ноттебом и не ставил задачи сколько-нибудь проникнуть в эту «тайну генезиса»: подавляющее большинство его работ «представляет скорее широкую научную информацию о музыкальном архиве Бетховена, чем публикацию документов».⁸

⁴ Мейлах Б. Комплексное изучение творчества и музыковедение. — В кн.: Проблемы музыкального мышления. М., 1974, с. 17.

⁵ Там же, с. 17.

⁶ Людвиг ван Бетховен. Книга эскизов за 1802—1803 годы. Расшифровка и исследование Н. Л. Фишмана. М., 1962, с. 23. (В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: книга эскизов).

⁷ Nottebohm G. Zwei Skizzenbücher Beethovens aus den Jahren 1801 bis 1803. Leipzig, 1924, S. 7.

⁸ Книга эскизов, с. 32.

Другие исследователи рассматривали эскизы также как материал для выявления различных разночтений в тексте, восстановления его вариантов, особенно первоначального.

Новый этап освоения и изучения бетховенского архива обозначила публикация Н. Фишманом «Книги эскизов Бетховена за 1802—1803 годы» в 1962 г. Исходя из стремления расшифровать музыкальный смысл каждой записи, Н. Фишман восстанавливает ее в том виде, как она мыслилась композитором, активно пользуясь методом конъектуры, т. е. восстанавливает все то, что подразумевалось композитором в момент записи, что для него как «само собой разумеющееся» было в данный момент излишним для фиксации на бумаге.

Широкое использование конъектур дало возможность Н. Фишману преодолеть барьер расшифровки «буквалистского» толка. Ибо, исходя принципиально из целого, из места того или иного трудного для прочтения фрагмента записи в более крупном построении, исследователь бетховенской рукописи оказывается внутренне подготовленным всем развертыванием мыслей композитора, всей совокупностью отвергнутых и утвержденных вариантов к решению не только графической задачи по разгадке неразборчивой записи, но к выявлению ее смысловой функции, восстановив которую, нередко можно и прочесть самую запись, и расшифровать графику. Так, экстраполяция методологии и методики исследования процессов творчества из области литературоведения в область музыковедения оказалась чрезвычайно плодотворной и принесла ощутимые результаты.

Принцип системности в понимании творческого процесса подразумевает исследование всех фаз созидательной деятельности художника в их взаимозависимости и взаимовлиянии. Эта система не дает права ограничиться изучением только «истории создания» того или иного произведения, которое есть подсистема уровня более высокого порядка — творческого наследия в целом. Творческий процесс должен непременно рассматриваться в контексте типа творческой личности художника, в контексте того типа культуры, порождением и отражением которой является это творчество. Поэтому потенциальными объектами изучения феномена, именуемого творческим процессом художника, оказывается необозримо широкий круг явлений. Это, с одной стороны, собственно творчество в самых разнообразных ракурсах (творчество в целом, его эволюция, творческая история какого-либо произведения и т. д.), с другой, — например, события биографии композитора, социально-исторические моменты, рассматриваемые в качестве факторов, формирующих динамические стимулы «продуктивных переживаний» художника,⁹ и многое другое.

⁹ Термин Ю. Баале. — См.: Bahle J. Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen. Leipzig, 1939.

Это определяет необходимость применения к исследованию творческого процесса самых разных подходов и методов. По отношению к Бетховену одним из наиболее важных нам представляется изучение черновых эскизов композиторов, что позволяет перейти грань, отделяющую по выражению М. Арановского, «готовые продукты художественного творчества» — «вторую реальность» — от скрытых от непосредственного наблюдения порождающих ее механизмов».¹⁰

Выскажем несколько предварительных замечаний. Среди бетховенских черновиков имеются материалы, отличающиеся как относительной целостностью, так и крайней фрагментарностью. Вместе с тем именно необходимость преодолеть «барьер фрагментарности» таких эскизов стимулирует реконструкцию тех или иных эвристических задач композитора, в ходе решения которых возникали соответствующие наброски. Только в контексте этих задач фрагментарность эскизных материалов не оказывается роковым препятствием к постижению некоторых закономерностей творческого процесса Бетховена. Исходя из системного понимания творческого процесса, мы считаем возможным и продуктивным «заполнять» «лакуны» эскизного материала материалами биографического, исторического, теоретического, эстетического, культурологического и философского характера, стягивать их нитями логических рассуждений, доказательств, гипотез.

Однако о каких бы аспектах изучения творческого процесса не заходила речь, по отношению к каждому из них незыблемым является главное условие: любая, даже самая частная и узкая проблема должна решаться, исходя из возможно более полно реконструируемой целостной модели творческого процесса данного автора. По отношению к Бетховену — композитору, «записывающему свой творческий процесс», соблюдение этого правила особенно важно. Никакие гипотезы, никакие выводы относительно роли и смысла тех или иных деталей эскизного документа не имеют шансов оказаться истинными, если они не опираются на весь контекст творческой деятельности и личности Бетховена, шире — на весь контекст того феномена, имя которому Бетховен. Это касается и таких рискованных шагов, как, например, попытка указать, что именно стимулировало тот или иной сдвиг в процессе работы над сочинением, и столь скромных, как, скажем, уточнение датировки той или иной записи.

Всякое исследование творческого процесса начинается с ответа на вопрос — как работал художник?

Бетховен не только своим искусством, но и всем своим творческим обликом провозгласил новую эпоху, для которой самоутверждение стало нормой художественного бытия. Выражая свой мир с невиданной ранее категоричностью, он и творческий

¹⁰ См.: Методологические проблемы современного искусствознания, с. 127.

процесс построил на совершенно новых основах, не имевших очевидного прототипа во всей предшествующей истории.

Бетховен работал с черновиками, с карандашом или с пером в руках, он никогда не расставался с нотной тетрадью. Удивительно ли в таком случае, что собственно творческое наследие композитора — это лишь малая часть того, что именуется его «рукописным архивом», включающим более 7500 зарегистрированных нотных листов!

Примечательно, что Бетховен по-разному относился к своим рукописям. С беловыми автографами он расставался легко, тогда как черновые рукописи бережно сохранял и время от времени просматривал их. «Я занят пересмотром своих бумаг, думаю, что это пригодится для будущего»,¹¹ — писал он в одном из писем Нанетте Штрейхер. А вот другое высказывание, особенно поражающее трезвым и пронизательным отношением к своему рукописному архиву: «Я считаю эту рукопись (автограф партитуры оперы «Леонора», — А. К.) особенно достойной сохранения для науки об искусстве». Удивительные слова! Однако не только подобное отношение к свидетельствам творческого процесса, но и само обилие таких свидетельств для композитора, родившегося и воспитанного в XVIII в., уникально.

Действительно, ни у Гайдна, ни у Моцарта, ни у Генделя, ни у Баха, ни у Скарлатти, ни у Палестрины — ни у кого из предшественников Бетховена невозможно отыскать никаких черновых эскизов. Единственные «следы» их интенсивнейшего творческого процесса — это сами произведения. Для Моцарта, например, как писал Г. Шюнеман, момент нотной записи был скорее механической, нежели творческой работой, а по внешнему виду его рукописи часто напоминают быстро и аккуратно выполненную копию с оригинала.¹² Как писал Эйнштейн, «Моцарт никогда не записывает отдельные куски или отрывки, одинаково отрабатывая в них все голоса, а только целое. наброски и переписка набело сливаются при этом в единый процесс, черновики у Моцарта нет».¹³

Аналогичным образом творил Бах. В его нотной записи запечатлены уже готовые решения, а какие-то коррективы к тому или иному замыслу рождались именно как равноправные и художественно равноценные варианты.

У Генделя, как указывает Ф. Шпитта, «процесс сочинения и записи почти совпадают».¹⁴ Неразделимы эти моменты у Гайдна: его эскизы — это фрагменты произведения, первоначально импровизированные за клавиром, а после того записанные в виде пар-

¹¹ Книга эскизов, с. 30.

¹² См.: Schü n e m a n G. Musiker-Handschriften. Berlin, 1936, S. 47.

¹³ Эйнштейн А. Моцарт. М., 1977, с. 150.

¹⁴ См.: Мис П. Значение эскизов Бетховена для изучения его стиля. — В кн.: Проблемы бетховенского стиля. М., 1932, с. 318.

титурь. Иными словами, черновики не во всех случаях отражали стадии вызревания замысла, его кристаллизации, фактически они представляли собой фиксацию внутренне уже сложившихся решений.

Небезынтересно сопоставить и характер самого почерка этих авторов. Строгое и отчетливое письмо, ясность каждого штриха, «добротность» графики, вычерченность всех штилей и вязок, тщательность в выставлении пауз и знаков альтерации — таковы рукописи Баха и Генделя. Удивительная выитность и прозрачность графики, как будто бы выполненной рукой искусного каллиграфа, без помарок, вычеркиваний, поражающая ощущением легкости и ажурности — таковы рукописи Моцарта. «Ясность и непритязательность» почерка Гайдна отмечали исследователи его творчества.

А вот как характеризует Н. Фишман нотные рукописи Бетховена: «В любой из его книг эскизов можно сразу увидеть множество строк и страниц, сплошь зачеркнутых размахистыми зигзагами пера. Рука композитора то безудержно рвется вперед, не уточняя ни высоты, ни длительности звуков, то вдруг сжимается, рельефно выводя каждую ноту, лигу, штрих. . . Параллельные варианты одних и тех же отрезков все время обгоняют друг друга, как бы находясь в непрерывном соревновании».¹⁵

Итак, роль письменной работы в творческом процессе Бетховена неизмеримо возрастает по сравнению с его предшественниками: творческий процесс Бетховена овеществлен в бесчисленных черновых эскизах, в том удивительном отборе, который носил фиксированный характер. Впервые в истории музыкальной культуры у Бетховена сформировался феномен черновика, чернового эскиза как специфического документа, отличающегося своим происхождением и назначением, порожденного определенным типом творческого процесса. Не знали черновики великие из величайших предшественников Бетховена. А если в процессе их творческой работы и возникали какие-либо записи вспомогательного, подготовительного характера, то они функционально не отвечали назначению черновика как «документа творческого движения» (Б. Томашевский).

В первом приближении естественно предположить, что в работе с эскизами-черновиками реализовалась органическая психофизиологическая потребность Бетховена.

Представляя собой отчасти опору для памяти, отчасти поводы для «пробуждения чувства единства», — эскизы во всех случаях были обязаны своим существованием деятельной и созидательной фантазии композитора, отличающейся исключительной подвижностью.

Думается, не только глухота заставила Бетховена отказаться от работы за роялем и перенести творческий процесс «на бумагу».

¹⁵ Книга эскизов, с. 23.

Скорее всего, не настигни композитора трагическая болезнь, первый способ проверки материала — уточнения замысла за инструментом — существовал бы рядом с другим — «на бумаге». Но что второй непременно появился бы, в этом нет никакого сомнения — Бетховен пришел бы к нему в силу особенностей своей творческой натуры.

Приведем пример, подтверждающий значение зрительного образа записанного материала, а значит, роли письменной работы в творческом процессе у молодого Бетховена, еще не знавшего о том, какой трагический недуг его ждет. Речь идет об эскизе Адажио Квартета № 6. Его основная тема записана таким образом, что между тремя четырехтактами ее, размещенными один под другим, возникают каноны — благодаря сдвинутой на полтакта вправо записи на второй строке.

Нет никакого сомнения, что эти каноны — случайность: так «легла» строчка. Но, может быть, в том, что именно так — столбиком, один под другим (сместив средний чуть вправо) расположил Бетховен четырехтакты темы Адажио, есть причина более глубокого свойства? Может быть, композитор еще в период работы над первым вариантом Адажио уже пред-слышал, пред-чувствовал тот окончательный облик, который примет эта тема, и это пред-видение скорее всего бессознательно «повело» его руку, подтолкнуло к такому способу записи, который зрительно обнажил и тем самым зафиксировал возможность стреттного проведения начального мотива темы. Именно этот «зрительный образ» и реализовался в окончательном варианте темы Адажио: между виолончелью и скрипкой возникает небольшой канон.

Другое дело, что болезнь жестоко отторгла композитора от инструмента. Как справедливо отмечает Э. Кросс, у Бетховена с годами все более истончалась и слабела связь слуховых представлений с моторикой, идущей от потребности, возможности и привычки реализовать их непосредственно за клавиром, исполнительски и слушательски проконтролировать те или иные моменты творческого воображения. Бетховен вынужден был отказаться от моторно-слухового контроля (непосредственно за инструментом), в связи с чем все большую роль у него начинал играть контроль зрительно-слуховой. На этой основе, указывает Э. Кросс, все более определялась у Бетховена тенденция «перенести с инструмента на бумагу»¹⁶ стадию реализации композиторского замысла, да и самый творческий процесс.

Нотный лист и перо стали, таким образом, единственными поверенными творческого процесса композитора. В свою очередь непрерывная практика работы с эскизами-черновиками, постоянные графико-слуховые эксперименты — «с пером в руках» — работали у композитора особо стойкие связи внутренне-слуховых впе-

¹⁶ Kross S. Neue Fragenstellung in der Beethoven-Skizzenforschung. — In: Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress. Berlin. 1971, S. 240.

чатлений и зрительно-графических представлений. Вероятно, эти последние, как и связанные с ними ощущения мускульно-двигательные (движение руки с пером или карандашом по бумаге), в свою очередь стали играть для композитора роль своего рода чувственного раздражителя, восполняя отсутствие такового в сфере непосредственно слухового контакта с внешним миром.

Итак, творческий процесс Бетховена протекал в крайне индивидуальной форме, которая шла вразрез с бытующими профессиональными композиторскими традициями его времени. Но если в этом отношении у Бетховена не было предшественников, то тем более необходимо со всей отчетливостью увидеть в этом феномен новой культуры профессионального труда композитора, под знаком которой развивалось все европейское профессиональное искусство XIX—XX столетий. Видимо, антитрадиционность творческой манеры Бетховена была обусловлена рядом глубоких причин, раскрыть которые — значит ответить на чрезвычайно важный вопрос: почему именно Бетховен работал таким образом.¹⁷

Неудивительно, что слово «новое» — одно из наиболее употребляемых в мировой бетховениане. И обязано оно не только обилию подлинно новаторских черт в творениях композитора, но и необычности всего его облика. Показательно, что, по меткому и часто цитируемому наблюдению Асафьева, Бетховен воспринимается последующими поколениями как художник, целиком принадлежащий XIX в., — веку, общественное сознание которого само понятие «новое» возвело в ранг положительной эстетической оценки.

Напомним в связи с этим слова С. Павчинского о том, что «именно в творчестве Бетховена произошел решающий качественный скачок в сторону значительно большей индивидуализированности и неповторимости каждого музыкального образа, каждой концепции. Если в творчестве Моцарта в целом преобладают черты жанровой типичности, то типические признаки стиля Бетховена в каждом конкретном случае находят выражение через индивидуально-неповторимое».¹⁸

«Когда я пишу инструментальную музыку, — признавался композитор, — то целое всегда стоит перед моими глазами».¹⁹

Устойчивость, каноничность добетховенской модели целого одновременно предрасполагала к известной свободе ее интерпретации — это и давало возможность композитору писать музыку «подряд», — отвлекаясь на неожиданные повороты фантазии, на интересные, ранее не предусмотренные детали именно благодаря

¹⁷ О необходимости такой постановки вопроса писал Б. Мейлах (См.: Мейлах Б. С. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М., 1962, с. 42).

¹⁸ Павчинский С. Некоторые новаторские черты стиля Бетховена. М., 1967, с. 4.

¹⁹ Письмо Г. Ф. Трейчке от марта—начала апреля 1814 г. — В кн.: Бетховен. Письма. 1812—1816. М., 1977, с. 195.

твердому ощущению исходной типовой модели, изначально определяющей и устанавливающей границы этих «уклонений». Отсюда уже упоминавшаяся устойчивая практика композиторов добетховенской эры не только записывать сочинение «подряд», но и «подряд» его создавать.

Бетховен же не может писать «подряд», ибо творит, исходя не из канонической модели, а из «общей идеи развития, присущей данному и только данному произведению»,²⁰ вступая в единоробство с собственной фантазией, с традицией, с им же самим вызванной к жизни стихией звучаний. Такой тип работы был чужд искусству добетховенской эры. И только в его творчестве стадия вынашивания замысла оказалась историей произведения, запечатленной на нотном листе.

Новая форма работы утвердилась у Бетховена именно как преодоление традиционной установки на творческий акт. Она возникла в результате стремления композитора преодолеть инерцию и стереотипы сложившихся композиционных и жанровых, языковых и стилистических моделей, а среди них и самого представления о музыке, о ее границах и назначении. Она выросла из потребности композитора выявить себя, свой мир, свое понимание действительности с максимальной яркостью и индивидуальностью, утверждая свои, ранее неведомые пути созидания и преобразования звуковой материи по собственным законам.

И закономерно, что творчество Бетховена явилось первой кульминацией в историческом развитии одной из ведущих тенденций европейской музыкальной культуры — тенденции к полноте композиторского контроля над музыкальным произведением. В его творческом облике и в художественных установках, быть может, полнее, чем у кого бы то ни было, ощущается окончательное преодоление теперь уже своего рода «пережитков» былой целостности музыканта-универсала — автора и исполнителя одновременно. Только этой целостностью, например, можно было объяснить тот факт, что с моментом записи произведения для Баха не прекращалась внутренняя работа над ним. Она продолжалась в процессе исполнительской практики композитора — так возникали варианты произведения, абсолютно равноправные между собой и вызванные к жизни конкретными условиями его бытования: акустическими особенностями помещения, особенностями конкретного инструмента, составом аудитории и т. д. В этой принципиальной множественности равноправных вариантов, в отсутствии установки на решение «единственное и окончательное» сказывались реликты импровизационной культуры. Они проявлялись и в том, что произведение (в определенных пределах) еще было рассчитано на известную свободу в его интерпретации, в частности исполнительскую свободу в расшифровке цифрованного

²⁰ Книга эскизов, с. 152.

баса. Даже собственную расшифровку мелизматических украшений в мелодии Баха, который первым стал ее выписывать, тем не менее рассматривал как один из возможных вариантов и при переработке нередко менял.

Черты уходящей импровизационной культуры в творчестве Баха проявляются и в том, с какой независимостью и непредубежденностью «монтирует» он в новые сочинения свои же собственные, но созданные в другое время и в ином жанровом качестве.

В меньшей мере эти же моменты свойственны творческому облику Моцарта. Так, некоторые его симфонии были использованы композитором (или с его согласия) как увертюры, иногда, напротив, увертюры после досочинения финальной быстрой части исполнялись как симфонии. Как это легко заметить, и здесь наблюдается принципиальная возможность множественности вариантов, отсутствие установки на «единственное и окончательное» решение.

Вспомним, наконец, с какой естественностью обращались композиторы прошлого к «чужому» материалу. А. Эйнштейн отмечает: «у Баха прямо-таки потребность не „изобретать“ тему, а брать ее взаймы, готовой, у предшественников или современников и пересаживать на собственную полифоническую землю»; показывает, что Моцарт «использует свои модели почти как трамплин — взлетает выше и оказывается много дальше».²¹

Как все это далеко от пафоса бетховенских «притязаний на обладание новым своим словом» (Асафьев)! Как несовместимы все эти проявления творческой индивидуальности с тем типом личности творца, который утвердился вместе с Бетховеном! Как несовместимы они с бетховенским типом творческого процесса, немислимым без внутренней установки на единственное и окончательное решение!

Заметим, эта установка порой не исчерпывалась даже после завершения того или иного сочинения. Так возникали бетховенские поиски «лучшего» в виде ряда произведений на одну тему, но не равноценных вариантов (как у Баха), а концептуально различных, испытывающих исходную идею «на прочность». Такова, например, знаменитая «прометеевская тема», которая прошла своеобразный цикл развития. Впервые она появилась в музыке к балету «Творения Прометея», затем в фортепианных вариациях ор. 35 и, наконец, в финале «Героической» симфонии. Аналогичную картину мы наблюдаем с «темой Радости». Впервые она находит свое предвосхищение в песне, затем в Фантазии для фортепиано, хора и оркестра и, наконец, в финале Девятой симфонии. Нетрудно заметить, что каждое последующее обращение к этим темам было связано с более «высоким» жанровым статусом произведения, в котором они получали новую жизнь.

²¹ Эйнштейн А. Моцарт, с. 130.

Отметим, что в обоих случаях речь идет об особо значимых для Бетховена темах, прошедших через всю его жизнь. Тем более примечательно, что в этих случаях столь характерное для искусства добетховенской эры многократное обращение к собственному материалу обретает совершенно неожиданные формы, полностью порывая с многовековой традицией.

Еще раз подчеркнем: в творческом процессе Бетховена многое обусловлено его конфликтом с традицией. Именно традицией определялись смысл и ориентация жизни и деятельности всех без исключения великих предшественников Бетховена, — традицией и первоначальным единством с социальным окружением, глубинной и нерасторжимой связью с цехом собратьев по искусству. Феномен же Бетховена возник прежде всего как бурный протест индивидуальности против всех и всяческих авторитетов — религии, власти, профессиональной традиции.

Действительно, Бетховен был первым композитором, который стал творить не по заказу, творить не «на случай», не в связи с конкретным поводом, как это вынуждены были делать его гениальные предшественники. И Бах, и Гайдн, и Моцарт как художники творили, исходя из глубокого убеждения, подкрепленного музыкальной практикой своего времени, что в большинстве случаев произведение создается «на один раз», — этим, помимо всего прочего, объясняется и их феноменальная творческая плодовитость. Ревниво относясь к своей профессиональной репутации среди современников, предшественники Бетховена менее всего были озабочены своей репутацией перед потомками. Но для Бетховена особенно важной была его репутация в будущем, ибо творил он для вечности, глубоко убежденный в том, что будущее скажет свое слово и воздаст по заслугам каждому. И Бетховен с горделивым достоинством готов был предстать перед судом вечности, уверенный в том, что искусство и истина будут свидетельствовать в его пользу. «Он понравится им потом», — говорит композитор в связи с реакцией неприязни при первом исполнении одного из своих поздних квартетов, добавляя при этом, что «пишет то, что считает нужным, не заботясь об оценке современности».²² По свидетельству Г. Брейнинга, Бетховен верил, «что в далеком будущем все его произведения воскреснут».²³

Таким образом, категории «далекого будущего», «вечности» были чрезвычайно значимыми и актуальными в формировании бетховенской модели художественной ценности. Существенно влияла она и на особенности творческого процесса композитора.

XIX и XX столетия явили миру невиданный расцвет искусства индивидуализированных выразительных средств и индивидуализированных концепций. И в этом отношении искусство обязано

²² Цит. по: Роллан Р. Глава из последней книги о Бетховене. — Советская музыка, 1947, № 3, с. 83.

²³ Там же, с. 83.

прежде всего и более всего Бетховену, явившему собой пример величайшей творческой дерзости, одних на дерзания же воодушевлявшей и вдохновлявшей, других — смущавшей или вызывавшей на полемику. И урок, преподанный музыкальному искусству Бетховеном, был воспринят как бетховенский урок отшлифовки каждого отдельного произведения, как бетховенский урок отбора деталей, исходя из индивидуализированного целого, как бетховенский урок работы с карандашом и бумагой.

В заключение выскажем соображение более общего порядка. Рукописное наследие такого художника, как Бетховен («записывающего свой творческий процесс»), ставит исследователей в очень сложное положение. Обилие творческих задач, которые решал в каждом конкретном случае композитор, обилие сочинений, над которыми работал он, — все это порой не дает возможности увидеть феномен творческого процесса Бетховена как целостность.

В то же время, если справедливо в научно-теоретическом плане рассматривать всю совокупность произведений автора как некий единый текст, если справедливо, что «в достаточно большом количестве случаев в разных произведениях одного автора говорится (в каком-то смысле) одно и то же»,²⁴ то и эскизные материалы разных произведений «в каком-то смысле» объединены одной темой. С этой точки зрения эскизы из документов истории того или иного конкретного сочинения превращаются в документы самоопределения художника, в свидетельство поиска им некоего сокровенного, глубинного смысла всей своей генеральной идеи, своей пратемы — той инвариантной структуры, которая сообщает внутреннее единство всему многообразию созданных им текстов.

Собственно, вся творческая жизнь художника, будучи определяема этой структурой, устремлена к ее постижению и выявлению. Но к той же цели должна устремляться и мысль исследователя.

Н. А. Хренов

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС В КИНО КАК ОБЪЕКТ ИЗУЧЕНИЯ

Изучение творческого процесса в кино сегодня нельзя отнести к совершенно не исследованным или малоисследованным проблемам. Обсуждение этого вопроса на протяжении двух послед-

²⁴ Жолковский А., Щеглов Ю. К понятию «тема» и «поэтический мир». — Труды по знаковым системам. Тарту, 1975, т. VII, с. 161.

пих десятилетий (в том числе и в рамках Комиссии комплексного изучения художественного творчества) не могло не сказаться на исследовательской мысли в области кино. Успели уже появиться специальные труды. Так, процессу создания фильма «Чапаев» посвятил свою статью Д. Писаревский.¹ В книге Л. Рыбака рассматривается творческая лаборатория Ю. Райзмана и С. Герасимова.² Глубокими наблюдениями над творческим процессом в книге «Пространство трагедии» поделился Г. Козинцев.³ Проницательным исследователем творческого процесса предстал в своей книге А. Михалков-Кончаловский.⁴ Любопытные факты на эту тему можно найти в книге В. Шкловского о С. Эйзенштейне.⁵ Истории неосуществленного замысла С. Эйзенштейна «Стеклянный Дом» посвящена публикация Н. Клеймана.⁶ Огромное место начала занимать тема творчества в киноведческих исследованиях общего характера. Книга В. Фомина «Пересечение параллельных» может служить иллюстрацией этой мысли.⁷ Может быть, непосредственные наблюдения над съемками фильмов О. Иоселиани, В. Шукшина, Г. Панфилова и других, размышления над конкретными фактами, имевшими место при создании того или иного фильма, следует отнести к самым значительным ее фрагментам. Наконец, в привлечении внимания к нашей теме немало сделало такое периодическое издание, как «Искусство кино». Достаточно назвать хотя бы публикации «рабочих тетрадей» Г. Козинцева,⁸ чтобы отдать должное этому журналу, увидевшему в изучении творческого процесса важную проблему кино. Именно поэтому, исходя из уже накопившегося в киноведении опыта возникает необходимость в предварительных обобщениях и выводах, в фиксации положительных тенденций в изучении художественного творчества и в констатации некоторых, пока еще не решенных методологических проблем.

В той или иной мере критики, теории и практики кино к этой проблеме обращались и раньше. Нельзя проанализировать творчество режиссера, актера, оператора, сценариста и т. д., не сказав хотя бы кратко о создании того или иного фильма, о закономерностях его реализации. Но привлекая материал этого рода, традиционное киноведение делало это скорее из необходимости оживить повествование. Оно не усматривало в творческом процессе специальной проблемы. Иначе говоря, в подобных ис-

¹ Писаревский Д. Сценарные черновики «Чапаева». (Из творческой лаборатории братьев Васильевых). — В кн.: Из истории «Ленфильма». Л., вып. 3, 1973.

² Рыбак Л. В кадре — режиссер. М., 1974.

³ Козинцев Г. Пространство трагедии. Л., 1973.

⁴ Михалков-Кончаловский А. Парабола замысла. М., 1977.

⁵ Шкловский В. Эйзенштейн. М., 1973.

⁶ Клейман Н. «Стеклянный Дом» С. Эйзенштейна. — Искусство кино, 1979, № 3.

⁷ Фомин В. Пересечение параллельных. М., 1976.

⁸ См.: Искусство кино, 1974, № 5, 6, 7; Искусство кино, 1976, № 7.

следованиях творческий процесс никогда не становился объектом самостоятельного исследования. В последнее время положение меняется. Когда Д. Писаревский пишет: «предмет нашего исследования — черновики в движении, в процессе бесчисленных изменений»,⁹ он по сути дела вводит в качественно новый этап изучения проблемы. Только в такой постановке вопроса это изучение способно обогащать киноведческую мысль. Только в этом случае можно воспользоваться психологическим подходом.

Казалось бы, против этого положения легко возразить. Скажем, именно так на творческий процесс смотрел С. Эйзенштейн и его несомненно следует считать первооткрывателем. Но дело в том, что основные идеи С. Эйзенштейна развиваются в работах, опубликованных лишь в момент, когда в науке к этой стороне вопроса внимание уже проявилось. Поэтому идеи С. Эйзенштейна, столь необходимые для развития киноведческой мысли, начинали оказывать влияние в момент, когда изучение творческого процесса в разных сферах уже развернулось. Можно с полным основанием утверждать, что наша проблема становится в кино объектом самостоятельного исследования лишь в самое последнее время. Сегодня правомерно поставить вопрос: что дает киноведению изучение творческого процесса как объекта самостоятельного исследования?

Пример с книгой В. Фомина во многом уже позволяет ответить на этот вопрос. В самом деле, чем больше исследователь уделяет внимание анализу творчества режиссера, тем глубже оказываются его рассуждения более общего характера, тем выше становится качество киноведческого исследования в целом. Поэтому книга В. Фомина может служить не только образцом, демонстрирующим плодотворный опыт ассимиляции обсуждавшихся в последнее время в специальной литературе идей, но и примером современного исследования. Действительно, до тех пор пока мы не относимся к нашей теме как к теме самостоятельной, мы продолжаем к ней относиться как к иллюстративному материалу. Вместо закономерностей творчества перед нами предстают анекдотические случаи. Не принимая во внимание эти закономерности творчества, мы рискуем вульгаризировать представления о кино как особой сфере художественной деятельности. Это положение имело последствия для изучения выразительных средств кино, его языка, стиля, драматургии, т. е. для изучения специальных внутрикинематографических проблем. Недооценка этих закономерностей сказывалась на уровне как критики, так и теории кино. Не случайно Э. Шуб специально писала о необходимости изучения творческого процесса, что, по ее мнению, должно привести к повышению качества теории и критики.¹⁰

⁹ Писаревский Д. Сценарные черновики «Чапаева», с. 232.

¹⁰ Шуб Э. Изучать творческий замысел. — В кн.: Жизнь моя — киноматограф. М., 1972.

При ответе на поставленный вопрос следует учитывать еще одно обстоятельство. Воплощение замысла нельзя рассматривать как процесс «в себе». Это всегда подготовка к диалогу со зрителем. Именно ощущение творческого процесса как подготовки к такому диалогу во многом требует от режиссера придавать окончательному варианту фильма определенные формы. Самопризнания свидетельствуют, что режиссеры отдают себе в этом отчет. Причем не только тогда, когда учитываются возможные реакции зрителя, но и тогда, когда они сознательно отвергаются.¹¹ Это обстоятельство исследователи учитывали далеко не всегда. Между тем оно затрудняло изучение фильма не только с искусствоведческой, но с социологической и социально-психологической точки зрения. Ведь взаимодействие фильма и публики начинается не только в момент, когда фильм выходит на экраны. Внимательное изучение творческого процесса показывает, что представление режиссера о возможных реакциях на фильм возникает гораздо раньше.

Необходимость выстраивать структуру фильма как диалог представляет один из наиболее сложных аспектов. «Вопрос о контакте со зрителями, об эмоциональном воздействии фильма был для авторов первостепенным, — пишет Д. Писаревский. Как и каждый сценарист или постановщик, они задумывались над тем, какие сцены фильма будут волновать зрителей больше, какие меньше, какова будет амплитуда колебаний зрительских эмоций». ¹² Это утверждение критик подкрепляет найденной в архивах режиссеров вычерченной ими шкалой эмоционального воздействия будущего фильма. Л. Рыбак свидетельствует: «Райзман адресуете к зрителю еще тогда, когда обдумывает будущую картину — трудится над сценарием». ¹³ Как показывают эти (и многочисленные другие) примеры, выбор единственно возможной для данного замысла программы восприятия осуществляется режиссером с самого начала и представляет одну из существенных проблем изучения нашей темы. Поэтому можно утверждать, что создание, функционирование, восприятие и воздействие фильма как звенья единого процесса общения в сфере кино тесно между собой связаны и самостоятельное изучение каждого такого звена может привести к односторонним выводам. ¹⁴ Появление интереса к вопросам восприятия фильма в публике привело и к необходимости разобраться в закономерностях творчества. Но изучение этих закономерностей также, оказывается, многое дает для понимания логики зрительского восприятия. Не случайно, например, С. Грузенберг в качестве вспомогательного метода изучения творчества

¹¹ См.: Федерико Феллини. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. М., 1968, с. 219.

¹² Писаревский Д. Сценарные черновики «Чапаева», с. 266.

¹³ Рыбак Л. В кадре — режиссер, с. 95.

¹⁴ Подробно об этом: Хренов Н. О комплексном изучении кино. (К истории вопроса). — В кн.: Вопросы социологии искусства. М., 1979.

предлагал так называемый «репродуктивный» метод, позволяющий с помощью сопоставления и изучения разных зрительских восприятий произведения воспроизводить закономерность творческого акта художника.¹⁵ Переоценивать этот способ не приходится, но несомненно, что определенные знания о логике творчества можно получить и при таком подходе. Этой позиции, например, придерживался С. Эйзенштейн.

Изучение творческого процесса позволит избежать вульгарного представления о воздействии кино, согласно которому фильм представляет нечто вроде модели сознания абстрактно понимаемой публики, т. е., что режиссер должен предлагать публике лишь то, что ей обязательно должно нравиться. Режиссер должен знать о том, на какой легкий путь его подчас толкает публика, но он всегда должен сделать все, чтобы именно эта публика могла вступить с режиссером в диалог, которого она не всегда хочет, но на который в принципе способна. Именно поэтому момент общения режиссера и публики — акт драматический. Стоит напомнить о том, что фильмы В. Шукшина оказались принятыми массовой публикой позднее, чем они появились на экранах. В таком драматическом акте общения режиссер вступает в настоящее состязание с публикой. Чтобы его выиграть, режиссер должен ставить свой замысел в условия жесткого расчета. Это обстоятельство обязывает изучать закономерности творчества не только под углом зрения возникновения и разработки замысла, но и под углом зрения того, как на всех этапах и стадиях творческого процесса в режиссерском сознании «работает» идея фильма как «программы», в которой задана необходимость в той или иной форме диалога, и как эта форма определяет все другие элементы построения фильма. В книге А. Михалкова-Кончаловского огромное внимание уделено осмыслению закономерностей творчества. В ней особенно интересно то, что творчество рассматривается как процесс, в котором огромное значение играет и предугадывание возможных реакций зрителя, и реализация фильма именно с учетом этих реакций.¹⁶ Скажем, чрезвычайно интересно следить за размышлениями режиссера, посвященными монтажу. Секреты его воздействия постоянно разбираются с точки зрения того или иного варианта его воздействия на зрителя. Вчитываясь в эти строки, с одной стороны, заново переживаешь многие споры о восприятии фильма последних лет, а с другой — вспоминаешь уроки С. Эйзенштейна. Как известно, технологические приемы монтажа С. Эйзенштейн также рассматривал под углом зрения воздействия на аудиторию.

Включение в поле внимания новых проблем, связанных с функционированием фильма в массовой публике, с его восприя-

¹⁵ См.: Грузенберг С. Гений и творчество. Основы теории и психологии творчества. Л., 1924.

¹⁶ Михалков-Кончаловский А. Парабола замысла, с. 199.

тием, потребовало одновременно и углубления в традиционную, но еще поверхностно освоенную проблематику. К последней как раз и можно отнести проблематику закономерностей творчества. Новый уровень развития науки о кино ставит вопрос об изучении творческого процесса в кино как объекта специального исследования.

Однако как только творческий процесс становится объектом самостоятельного изучения, исследователь сталкивается с существенными методологическими трудностями. Первая трудность связана с тем, что многие (и в первую очередь сами кинематографисты) считают, что этот объект вообще невозможно познать. Так, например, Л. Бунюэль, имея в виду процесс творчества, признавался, что «задним числом трудно проследить за развитием своих идей».¹⁷ Вторая трудность связана с решением вопроса, кто должен этот творческий процесс исследовать. История изучения нашего объекта показывает, что в разное время на этот вопрос давались разные ответы.

Что касается первой трудности, то по мере становления теории творчества¹⁸ она постепенно снимается. Описать и понять законы творчества, в том числе и в кино, в принципе возможно. Разумеется, не на все вопросы сегодня можно дать ответы, но несомненно что какие-то аспекты творчества в кино уже получают научное осмысление, какие-то находятся в стадии осмысления, а какие-то вопросы могут быть объяснены лишь со временем. Эта трудность связана с тем, что творческий процесс вообще относится к одной из самых трудных областей научного изучения. Его изучение зависит от уровня психологии, психологии личности, физиологии, социальной психологии. Например, это изучение во многом зависит от исследования такой важной проблемы психологии, как проблема бессознательного.

Участие бессознательной сферы в акте творчества приводит к тому, что многие решения режиссера оказываются внезапными, как бы немотивированными, с предполагаемыми решениями впрямую как бы не связанными. Режиссер часто затрудняется объяснить, как и почему он придумал то или иное решение. Однако это не означает, что логика в данном случае отсутствует вовсе. Утверждая, что «настоящую причину появления новых, непредвиденных и самостоятельных образов надо искать в определенных, не всегда известных, не всегда замечаемых, связующих представлениях»,¹⁹ М. Арнаудов, безусловно, прав. «Иллюзия, что творческий процесс совершается „бессознательно“, — пишет да-

¹⁷ Луис Бунюэль. М., 1979, с. 152.

¹⁸ Мейлах Б. Талант писателя и процессы творчества. Л., 1969, с. 30.

¹⁹ Арнаудов М. Психология художественного творчества. М., 1970, с. 339.

лее М. Арнаудов, — возникает потому, что мы сознаем начальный момент, то, что предшествует всякой идее произведения, то есть настроение, и потом сразу видим результат мысли. Ввиду того что весь акт воспроизведения и оформления представлений происходит молниеносно, мы не склонны замечать ряд этапов или очень запутанный ход. В сущности эта быстрота является причиной того, что в сознании не выступало, а терялось в „бессознательном“ множество связующих звеньев, которые органически связывают известное с вновь открытым и которые наше внимание из-за своей ограниченности и медлительности охватить не могло».²⁰

Ставя вопрос о принципиальной познаваемости закономерностей творческого процесса там, где сам творец отказывается это делать, исследователь должен показать, какими же материалами он будет пользоваться, чтобы воспроизвести не осознаваемые самим режиссером «связующие звенья». Для того чтобы творческий процесс не казался, с одной стороны, непознаваемым, а с другой — поддающимся осознанию лишь самого творца, исследователь должен сосредоточиться на деталях, как бы не являющихся фактом сознания режиссера, но тем не менее участвующих в творческом акте. Здесь нельзя ограничиваться лишь изучением статей, книг или даже перепиской режиссера. Несомненно, что эти документы уже могут дать много интересного. Но несомненно и то, что с самого начала творческий процесс должен стать предметом специального наблюдения. Причем наблюдателем должен быть именно исследователь. В ходе такого наблюдения исследователь должен постоянно проводить беседы или интервью с режиссером. Вербальные высказывания режиссера должны быть лишь элементом (пусть иногда и существенным) в общей программе наблюдения. Специальных исследований этого рода (за исключением книги Л. Рыбака) пока не существует. Между тем в науке о кино они должны составлять особое направление. Такое положение дела предполагает, однако, создание специальных методик опроса режиссеров на разных этапах творчества.²¹ Комиссия комплексного изучения художественного творчества в этом смысле должна оказать исследователям кино реальную методологическую и методическую помощь.

Заостряя внимание на первой трудности изучения творческого процесса, мы одновременно ответили на второй вопрос. Однако остановиться на этой стороне вопроса более подробно крайне важно, поскольку попытки такого изучения до сих пор сопровождаются заявлениями о том, что если творческий процесс в принципе и поддается изучению, то единственным исследователем может быть лишь сам режиссер. Казалось бы, публикацией книг, статей и исследований таких режиссеров, как С. Эйзен-

²⁰ Там же, с. 339.

²¹ Такие вопросники использовал еще С. Грузенберг.

штейн, Г. Козинцев, С. Юткевич и т. д., это подтверждают. Действительно, эти режиссеры демонстрируют, какие сложные и неожиданные направления творческой мысли могут быть зафиксированы, подвергнуты анализу и объяснены. Однако существует и другой тип режиссера. Способность к высшим проявлениям художественного творчества, к сложному ассоциативному мышлению, к созданию совершенно новых сюжетных или изобразительных решений еще совершенно не подразумевает способности к объяснению того, каким образом режиссер придумал именно такое решение, а не другое, почему возник именно такой, а не другой замысел. Но очень часто и режиссер, уделяющий большое внимание объяснению логики творчества, готов принять желаемое за действительное, и объяснение логики творческого акта оказывалось неточным. Поэтому, несмотря на способность многих режиссеров объяснять логику собственного творчества, нельзя утверждать, что единственным исследователем в данном случае может быть лишь сам режиссер.

Конечно, в изучении нашей проблемы едва ли можно найти более проникательного исследователя, чем С. Эйзенштейн. Но эта способность С. Эйзенштейна от его профессии не производна. Его проникательность в объяснении нашей проблемы во многом объясняется, в частности, его знакомством с работами по общей психологии, причем это знакомство подчас достигало такой степени, что С. Эйзенштейн переставал быть просто интересующимся, просто дилетантом в психологии. Его работы свидетельствуют, что ко многим исследованиям психологии он подходил творчески. Скажем, он так развивал некоторые положения общей психологии Л. Выготского, что фрагменты его собственных исследований превращались в совершенно самостоятельные наброски по психологии искусства или культуры в целом.²² Несомненно, поэтому, что в объяснении творчества С. Эйзенштейн переставал быть только и просто режиссером. Идеальным исследователем нашей проблемы С. Эйзенштейн кажется потому, что в изучении ее он предстает не только режиссером, а прежде всего исследователем, психологом. И далеко не случайны его признания в том, что структурные закономерности «Броненосца Потемкина» и «Старого и нового» он обнаружил значительно позднее, «после того, как отшумел гул премьер».²³ В другом месте С. Эйзенштейн вновь возвращается к этой мысли. «В вопросе, как и на чем базируется структурная особенность пафоса, — пишет он, — я разобрался аналитически только через добрый год после окончания „Старого и нового“. Если бы я шел обратным путем — ничего бы не вышло».²⁴ Речь здесь идет о том, что творить и тут же давать

²² См., например, включенную в настоящий сборник публикацию его конспектов по психологии искусства.

²³ Эйзенштейн С. Избр. произв. В 6-ти т. М., 1966, т. 4, с. 59.

²⁴ Там же, с. 257.

исчерпывающее объяснение творчеству невозможно. Это совсем не означает, что другие режиссеры (такие, как например, Г. Козинцев, В. Пудовкин, С. Юткевич и другие), никогда не претендовавшие на специальные познания в области психологии, не способны объяснить закономерности творчества. И режиссеры старшего поколения, и режиссеры молодого поколения (скажем, А. Тарковский, А. Михалков-Кончаловский, В. Мотыль и другие) удивляют нас глубокими наблюдениями этого рода, причем эти наблюдения носят подчас не только субъективный и эмпирический характер, но и претендуют на некоторые теоретические формулировки. В своих размышлениях режиссеры предстают, с одной стороны, как фиксаторы процессов творчества, а с другой — как их толкователи. Некоторые режиссеры интересны как фиксаторы, другие — как исследователи, приоткрывающие уже общие закономерности творчества. Но закономерности, которые по той или иной причине оказываются близки их индивидуальной практике, индивидуально-психологическим особенностям. Принимая во внимание эту особенность, можно сказать, что независимо от степени художественной одаренности, режиссеры могут находиться на самых разных уровнях осознания и осмысления своей деятельности. Здесь мы можем говорить о крайностях, т. е. теоретически предположить случай, когда режиссер вообще ничего не может сказать о том, как он творит (что, естественно, никак не характеризует степень его одаренности), и случай, когда режиссер дает объяснение своей деятельности (как это происходило с С. Эйзенштейном).

Выделяя разные психологические типы режиссеров, мы тем самым хотели подчеркнуть соотношение осознаваемого и неосознаваемого, интуитивного и аналитического в их творчестве. Именно степень этого соотношения и превращает одних в чистых творцов, других — в наблюдателей, третьих — в теоретиков. Но поскольку мы говорим о соотношении интуитивного и аналитического, то его можно представить постоянно меняющимся в зависимости от той или иной стадии творческого процесса. Независимо от психологического типа режиссера уже сама специфика творчества делает его в большей или меньшей степени теоретиком. В самом творческом процессе существуют стадии, когда режиссер не только творит, но и управляет творческим процессом. Поэтому можно утверждать, что «чистого» творца не бывает. В большей или меньшей степени режиссер всегда оказывается теоретиком собственного творчества, хотя рациональное или интуитивное начало в его творчестве может преобладать.

Рациональное или логическое начало у режиссера может проявляться не только в форме теоретических определений, выявляясь через конструктивные элементы структуры фильма, через умение из различных элементов выстраивать стройную и целостную структуру, из способности вызывать с помощью этой структуры определенные зрительские эмоции. Режиссеры часто отка-

зываются анализировать закономерности творчества в вербальных формах. Отчасти это связано с тем, что творческая деятельность вообще имеет много автобиографического, о чем не всегда можно и нужно говорить. С. Эйзенштейн заметил: «Слишком мало пишется честно и откровенно о том, как задумывались и осуществлялись те или иные вещи». ²⁵ Но причина того, почему режиссеры не всегда этому придают значение, сложнее. Она заключается в том, что определенные пласты или звенья творчества действительно не поддаются вербальной интерпретации или очень сильно ее огрубляют.

Тем не менее, несмотря на способность режиссера к фиксации процессов творчества, нельзя считать его высшей и единственной инстанцией. К тому же многие из них признавались, что не только проницательные критики, но и зрители в их работах находили особенности, как бы не фиксируемые их собственным сознанием. Например, Ф. Ланг допускал мысль о том, что проницательный критик может объяснить в творчестве то, что самим режиссером не осознавалось. Очень точно эту мысль выразил Т. Манн. Произведение, утверждает он, над которым художник уже перестал работать, начинает жить самостоятельной жизнью, «так что наконец приходит время, когда критики со стороны знают о нем больше и разбираются в нем лучше, чем сам автор, и нередко могут напомнить автору кое о чем, что он уже забыл или, быть может, даже никогда ясно не осознавал». ²⁶

Если сами художники подходят к мысли об ограниченности самонаблюдений, то откуда в таком случае возникает убеждение, что единственным исследователем творчества может быть лишь сам режиссер? Казалось бы, мы имеем дело с весьма уязвимым тезисом. Между тем он опирался на имеющие в свое время место представления психологов. ²⁷ Сегодня в связи с интенсивным исследованием сферы бессознательного исследователи все больше приходят к выводу, что самонаблюдение художника не может быть единственным источником изучения творческого акта. Оно включается в программу опросов, бесед, интервью и т. д. Такое изучение должно опираться на методологическую основу, на специальную программу, включающую самые разные приемы и методы, программу, в которой самонаблюдение режиссера подвергается контролю со стороны исследователя. Разработка такой программы, специальных методик должна опираться на современные направления в психологии. Эти направления дают новую перспективу для изучения художественного творчества. Постараемся обсудить, какие закономерности творчества в такой методике должны учитываться. Иначе говоря, мы обсудим не методические, а некоторые методологические аспекты изучения нашей проблемы.

²⁵ Эйзенштейн С. Избр. произв. В 6-ти т. М., 1964, т. 3, с. 240.

²⁶ Манн Т. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1960, т. 9, с. 167.

²⁷ Пономарев Я. Психология творчества. М., 1976, с. 139.

Говоря о том, что процесс творчества не только сплав интуитивного и аналитического, сознательного и бессознательного, но в большей или меньшей степени всегда осознание его закономерностей самим режиссером, мы имеем в виду прежде всего то, что этот процесс, с одной стороны, является многоступенчатым, а с другой — целостным. Однако если вопрос о стадийности творческого процесса кажется бесспорным, то вопрос о его целостности следует доказать. Между тем он является центральным. Ведь представление о целостности этого процесса позволит открыть доступ к объяснению закономерностей, не всегда осознаваемых самим режиссером или осознаваемых частично. Если мы не ограничиваемся лишь самонаблюдениями (а следовательно, и допускаем, с одной стороны, то, что какие-то звенья в творческом процессе самим режиссером в своем сознании не фиксируются и не осознаются, а с другой — то, что даже если они и фиксируются, то не всегда верно самим режиссером объясняются), нам нужно обнаружить свойство творчества, позволяющее найти путь к таким пропущенным звеньям косвенным образом. Вероятно, такая возможность в принципе может представиться только в том случае, если творчество обладает признаками целостности. Лишь представление о целостности творчества дает уверенность в том, что по отдельным (непосредственным или косвенным) источникам исследователь способен восстановить его звенья, не осознаваемые самим режиссером. Дело заключается не только в возможных методах исследования. Прежде чем такую методику осуществлять, нужно решить принципиальный теоретический вопрос о существовании творческого процесса как целостного процесса и о формах его целостности. Если такая целостность существует, то воспроизведение не осознаваемых режиссером звеньев в принципе возможно.

Казалось бы, творческая деятельность в кино представляет цепь разных этапов работы над фильмом, связь между которыми подчас трудно уловить. Действительно, в самом общем виде творческий акт в кино можно разделить на три стадии: создание сценария, съемки и монтаж. Если его детализировать, то таких стадий можно насчитать больше. «Прежде чем фильм станет фильмом, — пишет А. Михалков-Кончаловский, — он должен родиться по крайней мере пять раз. Первое рождение — сценарий, второе — поиск решения, третье — реализация, четвертое — монтаж и, наконец, пятое — встреча со зрителем».²⁸ Каждая из этих стадий может рассматриваться самостоятельно. Кроме того, каждая из них представляет особый процесс. Именно так, например, представляет монтажный период В. Мотыль. «Монтаж, — пишет он, — не столько завершение сделанного, сколько процесс, причем в известном смысле процесс почти самостоятельный, более

²⁸ Михалков-Кончаловский А. Парабола замысла, с. 243.

или менее четко отграниченный от всего, что ему предшествовало».²⁹

На каждой из этих стадий режиссер решает особые задачи. Внимательный наблюдатель деятельности Ю. Райзмана в ходе съемок Л. Рыбак утверждает: «Райзман, работающий над сценарием, и Райзман, работающий на съемочной площадке, — это разные состояния, разные этапы, хоть связаны они накрепко».³⁰ В этом смысле показательно признание Э. Рязанова: «Например, пока мы с Брагинским пишем, мы два одинаковых, равноправных литератора. Конечно, где-то в тайниках души во мне гнездится кинорежиссер, но он во время писательских занятий находится в глубоком подполье, дремлет, пребывает в зимней спячке. Когда же я запускаюсь в производство, то загоняю в подполье писателя, а режиссер без спроса вылезает на первый план... Причем на перестройку мне требуется определенный временной промежуток».³¹

Несмотря на самостоятельность стадий творчества, все же их следует рассматривать как стадии достижения целостности фильма. Такое достижение, казалось бы, оказывается довольно драматичным. Утверждая, что творческий процесс обладает целостностью, мы вроде бы не принимаем во внимание многочисленные режиссерские самонаблюдения. Между тем они свидетельствуют, что творчество нельзя представлять как безмятежное воплощение сценария в звукозрительную ткань фильма, как постоянное расширение и обогащение первоначального замысла. Наоборот, очень часто, уже имея перед собой четкий и подробный драматургический вариант фильма, совершенно готовый к тому, чтобы его снять на пленку, режиссер вынужден его отбросить. Оказывается, что он был как бы отклонением от первоначального замысла, имеющегося в сознании режиссера. И не этот готовый сценарий часто следует считать исходным моментом фильма. Настоящее видение фильма может родиться уже после того, как режиссер приступил к съемкам. Иногда сценарий может быть лишь подготовкой к творчеству, а не стадией этого творчества. Из подробного плана будущего фильма он может превратиться в необязательный материал. Так, сценарист Ф. Феллини Б. Ронди признается, что «настоящий сценарий Феллини, самый новый и самый доподлинный, — это тот, который придумывается и складывается изо дня в день во время съемок».³² Это совсем не означает, что до съемок у Феллини такого сценария не было. Тот же Б. Ронди свидетельствует: «только одни заметки, сделанные при подготовке каждого из таких фильмов, как

²⁹ Мотыль В. Монтаж как процесс. — Искусство кино, 1978, № 7, с. 105.

³⁰ Рыбак Л. В кадре — режиссер, с. 26.

³¹ Рязанов Э. Грустное лицо комедии, М., 1977, с. 116—117.

³² Федерико Феллини. Статьи..., с. 151.

„Сладкая жизнь“, „8¹/₂“, „Джульетта и духи“, составили бы целую книгу более чем в тысячу страниц». ³³

Доказывая этот тезис, сошлемся на признание Г. Козинцева: «Наивны представления о стройности, постепенности замысла. Изучение материала, определение идеи произведения, подбор выразительных средств и т. д. хороши для общедоступных лекций и преподавания режиссуры (обычно бесплодного). Верно иное: шарахание из стороны в сторону, бешеный „перегиб палки“ в каком-то направлении, забредание в тупики так, чтобы расшибить лоб в кровь, прийти в отчаяние от собственной тупости, неумения, бездарности... И из тысячи опытов вдруг вытянуть клеточку какого-нибудь художественного мотива. Только из множества отрицаний, проверенных на собственной шкуре, в чем-то утвердиться. Что же, на это уходит период рабочего сценария?.. Глушость. Жизнь на это уходит». ³⁴ Д. Писаревский свидетельствует: «этапом, на который приходится наибольшее число важных изменений, стал период съемок». ³⁵ Подчеркивая подобную парадоксальность, В. Мотыль выводит крайнюю закономерность: «сценарий намечал один фильм, стихия производства вынуждала снимать несколько иной фильм, а в монтаже словно заново создавался фильм третий». ³⁶

Так что же — никаких закономерностей в творчестве не существует? И его стадии нельзя рассматривать как последовательную разработку одной и той же идеи, образа, плана? И каждый новый этап не столько приближение к финалу, к окончательному варианту фильма, сколько удаление от него? Здесь снова можно сослаться на В. Мотыля, назвавшего съемки не стадией воплощения, а стадией разрушения сценарного замысла. ³⁷ И уж казалось бы, вовсе непонятны парадоксы, когда видение будущего фильма начинается с представления, каким должен быть его финал. Так, Г. Панфилов признается, что из видения заключительного эпизода родился весь фильм «В огне брода нет». ³⁸ Бывает и так, что фильм снят, но режиссер не может придумать финал. В такой ситуации был Ф. Феллини: «Осталось всего две недели до окончания съемок фильма, а я еще не знаю, чем он закончится. Я этого действительно не знаю, то есть я знаю, что именно хочу выразить, но никак не могу представить себе это в зрительных образах». ³⁹

Если принимать во внимание многочисленные признания режиссеров, то время производства фильма не всегда совпадает со

³³ Там же, с. 149.

³⁴ Козинцев Г. Из рабочих тетрадей. — Искусство кино, 1976, № 7, с. 102.

³⁵ Писаревский Д. Сценарные черновики «Чапаева», с. 244.

³⁶ См.: Искусство кино, 1978, № 7, с. 107.

³⁷ Там же.

³⁸ См.: Фомин В. Пересечение параллельных, с. 256.

³⁹ Федерико Феллини. Статьи..., с. 231.

временем творческого процесса. Режиссеры не раз признавались, что замысел того или иного фильма у них возникал не в момент, когда писался или утверждался сценарий или когда запускался в производство фильм, а, например, несколькими годами раньше. Так, параллельно съемкам «Октября» С. Эйзенштейн разрабатывал замысел постановки «Стеклянного Дома». Идея фильма «Царь Эдип» П. Пазолини пришла еще в момент съемок «Аккаторе», хотя осуществил он ее значительно позднее. Г. Панфилов говорил, что фильм «Начало» уже существовал в его сознании в момент съемок первого фильма «В огне брода нет». Весьма своеобразным кажется признание А. Довженко: «Когда в своей режиссуре я переваливаю за половину картины, я начинаю думать о другой картине... Примерно с половины картины я начинаю быть влюбленным в мою следующую картину и начинаю думать, что эта следующая картина будет лучше, чем то, что я сейчас делаю».⁴⁰ «Ставить всерьез могу лишь то, — писал Г. Козинцев, — к чему готовился с детства, всю жизнь, что любил множеством различных любовей. Любил форму, отдельные, самые любимые главы, даже страницы, любил само ощущение мира произведения, прелести языка. Теперь, кажется, способен увидеть его и изнутри и как бы сверху, окинув глазом замах плана, размах движения».⁴¹ Вот почему признание того же Г. Козинцева («фильмы „Шинель“, „Дон-Кихот“, „Гамлет“ уже давно закончены, а я все еще продолжаю над ними трудиться»)⁴² не кажется странным. Вот почему Ф. Феллини утверждал, что, даже закончив работу над фильмом, режиссер «продолжает свой внутренний монолог», будучи не в силах считать исчерпанным все, что он хотел выразить, лишь в одном отдельном произведении; ему сразу же хочется выйти из его рамок, развить дальше его темы и мотивы».⁴³

Подобные высказывания закономерны. Ведь психология творчества в большей или меньшей степени — всегда психология личности. Не случайно Г. Козинцев замечал: «Новая постановка никогда не являлась для меня чисто профессиональной работой».⁴⁴ «Процесс работы становится процессом жизни, — признается Ф. Феллини, — создание фильма для меня более чем просто профессиональный факт. Для меня это значит реализовать самого себя, выявить свою собственную жизнь и придать ей смысл».⁴⁵ Именно поэтому изучение творчества представляет проблему огромной сложности. Именно поэтому исследователю необходимо

⁴⁰ Довженко А. Собр. соч. В 4-х т. М., 1966, т. 1, с. 296.

⁴¹ Козинцев Г. Гоголиада. Из рабочих тетрадей. План фильма «Невский проспект». — Искусство кино, 1974, № 5, с. 113.

⁴² Козинцев Г. Из рабочих тетрадей. — Искусство кино, 1976, № 7, с. 10.

⁴³ Федерико Феллини. Статьи... , с. 62.

⁴⁴ Козинцев Г. Пространство трагедии, с. 1.

⁴⁵ Федерико Феллини. Статьи... , с. 124.

использовать биографические данные в качестве еще одного источника.

Казалось бы, после примеров, подтверждающих хаос и беспорядочность творческого процесса, трудно уловить какие-то его закономерности. Мы сосредоточим внимание вокруг обсуждения двух существенных аспектов — момента появления первоначального замысла и многовариантности его разработки в окончательную структуру фильма. Эти два аспекта позволят глубже представить творчество не только как акт, состоящий из многих самостоятельных этапов или стадий, но и как акт целостный. В том случае, когда исследователь начинает углубленное и самостоятельное изучение творчества, эти аспекты должны стать первостепенными.

Если, как мы уже отметили, акт творчества может предшествовать непосредственной работе над фильмом, если определенность фильма может иногда возникать лишь в монтажный период, то что же все-таки может придать творческому акту определенную логику и целостность? Если мы приходим к выводу об относительности выделения этапов творчества, понимаемых как этапы производства фильма, то, следовательно, нам необходимо найти другой критерий, свидетельствующий о его целостности. В этом отношении особенно существенным оказывается момент, когда в сознании режиссера возникает первоначальный образ или, как выражается А. Васадзе, «прообраз».⁴⁶ В самонаблюдениях многих режиссеров возникновению первоначального образа придается важное значение, и многие из них охотно его описывают.⁴⁷ «Фильм для меня начинается чем-то очень неопределенным, — говорит И. Бергман, — случайным замечанием, обрывком разговора, неясным, но приятным событием, не связанным с определенной ситуацией. Это могут быть несколько тактов музыки, луч света, пересекший улицу. Таковы мгновенные впечатления, которые исчезают так же быстро, как появляются, но составляют какое-то настроение, как приятные сны. Это душевное состояние не само повествование, а нечто, изобилующее богатыми ассоциациями и образами. Больше того, это яркая цветная нить, протянувшаяся из темного мешка подсознания. Если я начну наматывать эту нить и сделаю это осторожно, получится целый фильм».⁴⁸ «Вспоминаю, с каким ощущением я начал „Мать“, — писал В. Пудовкин. Может быть это будет непонятно, но вы знаете, с чего началась во мне „Мать“? С образа раздав-

⁴⁶ Васадзе А. Проблема художественного чувства. Тбилиси, 1978.

⁴⁷ См.: Хренов Н. Художественный замысел и его разработка в фильме. — Вопросы истории и теории кино. М., 1972, вып. 11.

⁴⁸ Ингмар Бергман. Статьи, рецензии, сценарии, интервью. М., 1969, с. 245.

ленной матери! Все сходилось, во-первых, на общем ощущении атмосферы романа Горького, и, во-вторых, на конечном эмоциональном ударе — мать под копытами лошади».⁴⁹

Чаплин вспоминает, что замысел фильма «Новые времена» возник в момент, когда он вместе с Полетт Годард находился на ипподроме в Мексике. Его спутницу попросили вручить кубок жокею и сказать несколько слов. Когда Ч. Чаплин услышал ее голос из репродуктора, он был поражен, что не узнал его. По утверждению самого Чаплина, это послужило толчком для его воображения. «Я уже представлял себе нашу встречу в фильме — бродяги и уличной девчонки — в битком набитой тюремной карете, где бродяга галантно уступает ей место, — признается Чаплин. — Это была та основа, на которой я мог уже создавать сюжет и придумывать всякие трюки».⁵⁰ На вопрос, как возник замысел «Красной пустыни», М. Антониони отвечал, что идея возникла, когда он гулял по Равенне, очень быстро превратившейся в один из самых индустриальных районов Италии. Поскольку режиссер родился в этих местах, то он вспомнил свое детство и исчезнувшие пейзажи. Это несовпадение реальности и воспоминания породило интенсивные переживания. «Там сконцентрировано отражение того, — писал режиссер, — что происходит повсюду в мире. Равенна показалась мне идеальной декорацией для того, чтобы разместить в ней историю, которая была у меня в голове, историю, естественно, в цветете».⁵¹

О. Иоселиани рассказывает о возникновении замысла фильма «Жил-был певчий дрозд»: «Но если уж говорить об истоках замысла, то надо наверное вспомнить один случай. Случай такой: однажды мы сидели у кого-то из моих друзей, говорили о том о сем, и вдруг кто-то неожиданно вспомнил о своем знакомом, довольно молодом человеке, который случайно и как-то уж очень рано погиб. Может быть, тогда, в тот вечер произошло во мне какое-то замыкание: горестные сентенции моих приятелей о безвременно ушедшем из жизни человеке, не успевшем реализовать себя как личность, наложились на мои собственные жизненные впечатления, давно меня волновавшие. Все это как-то вдруг неожиданным образом сплелось, связалось и, вероятно, дало тот самый толчок, в результате которого начал постепенно оформляться замысел будущего фильма».⁵²

Для режиссера такой образ оказывается необычайно значимым и притягательным. Его возникновение в сознании (решающее в том случае, когда мы пытаемся понять истоки целостности творческого процесса) может не предшествовать сценарию. Замысел может появиться после его прочтения или значительно

⁴⁹ За большое киноискусство. М., 1935, с. 104.

⁵⁰ Чаплин Ч. Моя биография. М., 1966, с. 379.

⁵¹ Humanité dimanche, 1964, № 845.

⁵² См.: Фомин В. Пересечение параллельных, с. 126.

позже. Но, как правило, именно появление такого образа во многом оказывается определяющей и контролирующей силой на протяжении всей последующей деятельности режиссера. Именно после возникновения первоначального образа творческий процесс приобретает логику, не всегда понятную режиссеру. Такой образ — всегда включение сознания художника в творческий процесс. С этого момента мышление получает определенную направленность. Однако в первоначальном образе есть и другие важные стороны. В идеальной форме в нем уже присутствуют закономерности фильма, реализуемые лишь на последующих стадиях. Например, окончательный ритм фильма может сформироваться лишь в процессе монтажа. Но, с другой стороны, в каких-то приблизительных очертаниях ритмический образ фильма может присутствовать уже в первоначальном образе. Именно поэтому А. Михалков-Кончаловский пишет: «монтаж начинается в драматургии, продолжается в момент съемки и лишь завершается в собственно монтаже, склейке кадров».⁵³ В. Мотыль признается, что даже в самой приблизительной записи режиссерского сценария «осознанно или бессознательно, но первоначально избранный монтажный принцип присутствует».⁵⁴ Так, рассказывая о работе над фильмом «Белое солнце пустыни», В. Мотыль говорит, что общий стиль монтажа «забрешил уже после прочтения первых эпизодов сценария».⁵⁵

Эти самонаблюдения режиссеров свидетельствуют, что специфика творчества в кино заключается в том, что каждая его стадия не только последующая, самостоятельная и изолированная от других стадия, но и определенный момент существования всего фильма в целом, в котором другие стадии присутствуют, хотя и в снятом, пока еще идеальном виде. Этими особенностями обладает именно стадия первоначального замысла. Эта закономерность показывает, что, несмотря на относительность последовательности стадий производства фильма, творческий процесс отличается целостностью, только критерии этой целостности будут психологическими. Учитывая эту закономерность, можно понять, что каждая последующая стадия творчества не только стадия разрушения первоначального замысла, но и стадия возвращения к нему на новом уровне. Поэтому мысль В. Мотыля о том, что монтажный период представляет этап восстановления или возрождения замысла, необычайно точна. Возникновение первоначального образа в сознании режиссера еще не гарантирует от недоразумений и неожиданностей. Возникновение такого образа свидетельствует лишь о том, что творческий акт отныне будет происходить не только сознательно, но и бессознательно. Вклю-

⁵³ Михалков-Кончаловский А. Сотворение мира. Монтаж. — Искусство кино, 1977, № 6, с. 100.

⁵⁴ См.: Искусство кино, 1978, № 7, с. 114.

⁵⁵ Там же, с. 109.

чение бессознательной сферы в творческий процесс способствует тому, что многие решения в нем окажутся как бы внезапными, немотивированными, впрямую не связанными с предполагаемыми решениями, но исходящими все же из первоначального замысла, пусть связь их с этим замыслом не всегда может фиксироваться сознанием.

В процессе подготовки программы исследования особенно важное значение должно придаваться первоначальному образу. Причем этот первоначальный образ должен рассматриваться под углом зрения того, что в идеальной форме в нем уже существуют разные стадии его реализации. Исследование этого вопроса, однако, не принадлежит к числу легких, потому что режиссеру иногда кажется, что все, что не касается непосредственной реализации сценария, не имеет отношения к делу. Первоначальный образ часто оказывается не просто частным образом фильма (мать под копытами лошади у В. Пудовкина), а образом с интуитивно угаданными эмоционально-ритмическими, пространственно-временными и другими особенностями фильма. Именно поэтому вся последующая реализация фильма, представляющая вроде бы разрушение первоначального замысла, в то же время является и постоянной сверкой с этим замыслом. Представление об этом образе, следовательно, может служить ключом к целостности творческого процесса.

Следующим аспектом изучения творческого процесса будет, пожалуй, приносящая режиссеру немало хлопот его многовариантность. Иначе говоря, речь пойдет уже не об уровнях воплощения первоначального замысла, а о возможных вариантах его разработки. Как свидетельствует Д. Писаревский, только сценарий «Чапаева» насчитывает 5 вариантов. Но такая многовариантность существует даже на стадии монтажа. А. Тарковский признается, что существовало около 20 монтажных вариантов «Зеркала». «Моментами казалось, — говорит он, — что фильм уже вовсе не смонтируется, а это означало бы, что при съемках были допущены непростительные просчеты. Картина не держалась, не желала вставать на ноги, рассыпалась на глазах, в ней не было никакой целостности, никакой логики. И вдруг, в один прекрасный день, когда мы нашли возможность сделать еще одну, последнюю отчаянную перестановку, — картина возникла. Материал ожил, части фильма начали функционировать взаимосвязанно, словно соединенные единой кровеносной системой, — картина рождалась на наших глазах, во время просмотра этого окончательного монтажного варианта».⁵⁶

Вариант разработки замысла часто бессознательно определяется инерцией предыдущего фильма. Так, работая над замыслом «Невского проспекта», Г. Козинцев пытался идти от произносимого текста и потому очень скоро ощутил, что не сможет найти

⁵⁶ Тарковский А. О кинообразе. — Искусство кино, 1979, № 3, с. 89.

ключ к образам Гоголя. Пытаясь понять эту тупиковую ситуацию, он признается, что в данном случае сказался опыт работы над Шекспиром.⁵⁷ Подобные тупиковые ситуации возможны и в рамках одного замысла, когда возникает несколько вариантов его разработки. Включая сознание режиссера в творческий процесс, первоначальный образ еще не предполагает единственно возможного пути реализации. В конце концов, художественное мышление отличается от научного тем, что образ многозначен, имеет много разных способов существования. Поэтому в большей или меньшей степени творческий процесс — всегда отбор не только единственно возможных образов, но и значений этих образов. Однако момент этого отбора режиссером может надолго затянуться. Иногда такой отбор осуществляется лишь на стадии монтажа. Эта особенность позволяет поставить еще одну проблему. Она заключается в том, что процесс творчества, как и само искусство, — чрезвычайно уникальная сфера. Если искусство в целом отличается от науки, то и процесс творчества в искусстве также имеет свои особенности. Во многом они проявляются в многовариантности разработки замысла. Некоторые театральные режиссеры (например, Ю. Завадский) постоянно испытывали потребность в разных редакциях одного и того же спектакля. Действительно, театр такую потребность позволяет осуществить. В кино кажется такой возможности не существует. Между тем внимательное ознакомление с закономерностями творчества показывает, что в нем как раз и происходит актуализация самых разных решений и возможностей. Причем в отличие от научного творчества, в художественном творчестве значимость имеет не только окончательный и единственный вариант.

В качестве точки отправления для выявления многовариантности в разработке первоначального замысла приведем примеры с трансформацией замысла фильма О. Иоселиани «Жил-был певчий дрозд» и фильма В. Шукшина «Калина красная». Окончательный вариант фильма «Жил-был певчий дрозд», как его описал В. Фомин, настолько уклонился от первоначального замысла, что критик позволил буквально такую фразу: «фильм, действительно, стал кладбищем основного замысла».⁵⁸ Здесь трансформация замысла оказалась настолько серьезной, что изменилось даже отношение к герою: из отрицательного он превратился в положительного. В ходе работы над «Калиной красной» аналогичные сложности испытал В. Шукшин. Отснятый материал фильма позволял разные интерпретации. «Из него, — свидетельствует критик, — можно было сделать несколько фильмов, разных не только по „уровню разговора“, но разных даже и по своей трактовке».⁵⁹

⁵⁷ См.: Искусство кино, 1974, № 6, с. 105.

⁵⁸ Фомин В. Пересечение параллельных, с. 138.

⁵⁹ Там же, с. 347.

Творческий процесс, следовательно, не только последовательное воплощение единственного варианта первоначального замысла, но в большей или меньшей степени всегда выбор одного из возможных вариантов разработки этого замысла. Есть режиссеры, способные осуществить такой выбор задолго до начала съемок. К таким следует отнести Г. Панфилова. И есть режиссеры, способные его осуществить или в ходе съемок или уже на стадии монтажа. Случай с «Калиной красной» это подтверждает.

Пытаясь аргументировать свой подход к этому вопросу, Г. Панфилов говорит: «Импровизацию как метод съемки я не могу себе позволить также и потому, что она неизбежно, хоть на чуть-чуть, да уводит замысел куда-то в сторону. В процессе работы этих „чуть-чуть“ может накопиться столько, что когда придешь в монтажную, можешь столкнуться с тем, что снял совсем не тот фильм, какой хотел». ⁶⁰ Значит, Г. Панфилов выводит идеальную формулу творческого процесса? Но что означает эта идеальная формула: то, что выбор варианта должен быть осуществлен задолго до съемок, или то, что разговора о вариантах фильма вообще быть не должно? Лучшие фильмы последнего времени «Жил-был певчий дрозд» и «Калина красная» свидетельствуют, что все оказывается сложнее. В зависимости от индивидуальности режиссера, выбор необходимого варианта может происходить не только в идеальной сфере, предшествуя съемкам. Иногда он осуществляется только в тот период, когда режиссер располагает снятым материалом.

Несомненно, однако, что творческий процесс предполагает одновременную разработку замысла в нескольких вариантах, хотя эта многовариантность иногда может быть мысленной и не всегда осознается самим режиссером. Выбор одного из вариантов перед съемками — лишь крайний пример, одна из возможностей. Эта многовариантность предполагает, что в конечном счете на той или другой стадии режиссер должен такой выбор осуществить. На практике, однако, такой выбор представляет, может быть, одну из самых сложных закономерностей творчества.

Здесь мы впервые подходим к проблеме в изучении художественного творчества, заключающейся в том, что выбор того или иного варианта разработки замысла неизбежно связан с ориентацией режиссера на определенную модель зрительского восприятия. Так, казалось бы, разные вопросы психологии творчества оказываются связанными. Но проблема заключается не только в том, чтобы выбрать единственный вариант разработки замысла из ряда возможных, не только в том, чтобы при этом выборе исходить именно из социально-психологических потребностей публики, не расходящихся с замыслом, а в том, чтобы определить,

⁶⁰ Там же, с. 276.

какой именно вариант разработки замысла в данной ситуации является единственно возможным. Например, В. Фомин считает, что В. Шукшин выбрал не лучший вариант «Калины красной».

Проблема многовариантности разработки первоначального замысла важна во многих отношениях. Например, она может привести к еще одному существенному методологическому аспекту. Если творческий процесс в принципе может протекать в разных направлениях, если он подразумевает множество вариантов (пусть в отдельных случаях мысленных и отвергаемых в самом начале), то исследователю очень важно реставрировать все возможные варианты. Вот почему изучение творческого процесса нуждается в тщательных наблюдениях. Здесь, однако, сразу же возникает еще один интереснейший аспект. Он связан с тем, что когда режиссер в конечном счете выбирает единственный вариант, то отвергаемые варианты тоже далеко не бесполезны. И это во многом тоже отличает искусство от науки. Тот же пример с фильмом «Жил-был певчий дрозд» свидетельствует, что в его окончательной структуре совмещено как бы несколько планов, ракурсов, точек зрения на героя. Первоначальный вариант, в котором герой предстал лишь отрицательным, в общем тоже не исчезает, он продолжает сохраняться и в окончательном варианте, отходя на второй план. Интерпретация этого фильма оказалась не столь однозначной. Реакции зрителей на фильм резко разделились. Можно утверждать, что разработка первоначального замысла у О. Иоселиани была не только разрушением этого замысла, но и его сохранением. Эта многозначность образной структуры вообще характеризует художественное мышление. Говоря о таком «игровом эффекте мерцания образных значений», Ю. Лотман справедливо пишет: «Механизм игрового эффекта заключается не в неподвижном, одновременном сосуществовании разных значений, а в постоянном сознании возможности других значений, чем то, которое сейчас принимается. „Игровой эффект“ состоит в том, что разные значения одного элемента не неподвижно сосуществуют, а „мерцают“. Каждое осмысление образует отдельный синхронный срез, но хранит при этом память о предшествующих значениях и сознание возможности о будущих».⁶¹

Улавливая закономерность многослойности структуры фильма, можно утверждать, что изучение творческого процесса необычайно плодотворно еще и потому, что то, что на стадии творчества иногда существует отдельно и самостоятельно (а потому и становится более понятным), в окончательной структуре фильма сцепляется с другими образными смыслами. Иначе го-

⁶¹ Лотман Ю. Тезисы к проблеме «искусство в ряду моделирующих систем». — Труды по знаковым системам. Тарту, 1967, т. 3, с. 141.

вора, понимание закономерностей творчества позволяет глубже проникнуть в образную ткань фильма. Поэтому, изучая творческий процесс, мы получаем возможность более глубокого понимания художественного познания, а также более глубокой интерпретации структуры фильма, в которой это познание закрепились. Это происходит потому, что в фильме можно зафиксировать не только результат, но и разные уровни творческого процесса, оказавшиеся совмещенными. Именно поэтому фиксация разных вариантов разработки замысла представляет важный аспект изучения творческого процесса.

Следующим, более существенным аспектом многовариантности разработки замысла будет то, что, несмотря на выбор единственного варианта разработки замысла или на совмещение разных вариантов, свидетельствующих о полифоничности художественной структуры, творческий процесс режиссера нельзя замкнуть лишь в рамки единственного фильма. Выбор единственного варианта, закрепленного в структуру того или иного фильма, еще не означает, что все другие варианты совершенно бесполезны. Часто получается так, что бесполезными они оказывались лишь при воплощении данного материала, данной темы, данного сюжета и т. д. В рамках другого фильма режиссер может возвращаться к этим отброшенным вариантам. Именно поэтому мы подходим к еще одному важному методологическому аспекту, связанному с тем, что при изучении творческого акта нельзя не учитывать остальные фильмы режиссера. Ведь в них может разрабатываться вариант, который в данном фильме по той или иной причине был отвергнут. В этом смысле в анализе творческого процесса чрезвычайно важным оказывается анализ нереализованных замыслов режиссера, в той или иной степени определяющих реализацию фильмов осуществленных.

Целостность фильма во многом представляет результат того сложного взаимодействия разных уровней мышления режиссера, которые и составляют творческий процесс в кино. В своей «Режиссуре» С. Эйзенштейн писал: «Итак, можно было бы сказать, что полная картина становления законченного сознательного художественного образа — будь то образ человека, образ произведения, образ элемента или детали вашего построения — непременно проходит три этапа: стадию чувственного мышления («пралогическую формулировку») и логического анализа, с тем, чтобы затем объединить эти два последовательных этапа развития в едином моменте соприсутствия (в снятом виде), давая окончательную форму-образ произведения».⁶² Хотя каждый режиссер эти этапы проходит по-своему, основная схема остается верной. Представление об этом взаимодействии при создании каждого конкретного фильма несомненно будет способствовать раз-

⁶² Эйзенштейн С. Избр. произв., т. 4, с. 430.

работке комплексной программы будущих специальных исследований художественного творчества в кино.

Итак, вопросы методологии изучения процесса создания кинофильмов остаются первостепенными. Ряд из них поставлен в статье Б. С. Мейлаха.⁶³ В ней предлагаются конкретные методики восстановления процесса создания фильма на всех фазах, исходя из понимания этого процесса как динамического — от замысла к окончательному результату. Разработка методологии подобного изучения ставится во главу угла.

⁶³ Мейлах Б. Замысел—фильм—восприятие. — Искусство кино. 1968, № 10.

III

НЕИЗДААННЫЕ МАТЕРИАЛЫ. ИЗ ИСТОРИИ ПСИХОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА

С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН. ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

(НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ КОНСПЕКТЫ СТАТЬИ И КУРСА ЛЕКЦИЙ)

*Подготовка текста, вступительная заметка и примечания
Н. И. Клеймана*

Сергей Михайлович Эйзенштейн (1898—1948) известен во всем мире как крупнейший режиссер и теоретик кинематографа. Однако научные интересы Эйзенштейна выходили далеко за рамки теории и эстетики нового вида искусства, охватывая театр и живопись, литературу и музыку, телевидение и архитектуру. На каждом из этапов своей эволюции С. М. Эйзенштейн искал разгадку тайн искусства отнюдь не только в сфере самого искусства, для него было важно согласовать свои находки и предположения с объективными данными науки, в том числе — может быть, прежде всего — науки психологической. При этом равно существенными оказались общая психология и психология творческого процесса, закономерности восприятия эстетического произведения и генезис самого феномена искусства как особой формы познания и преобразования действительности.

В первых же теоретических работах Эйзенштейна обозначилась тесная связь его «оперативной эстетики» с психологией. Нашумевший манифест «Монтаж аттракционов» (1923) провозгласил стремление к «чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего»;¹ оставшийся ненапечатанным трактат «Выразительное движение» (1922—1923) был посвящен «творческому проявлению» действующего на сценической площадке актера.

На этом этапе особый интерес Эйзенштейна привлекают рефлексология В. М. Бехтерева и вслед за ней учение И. П. Павлова

¹ Эйзенштейн С. М. Избр. произв. в 6-ти т. М., 1964, т. 2, с. 270.

о высшей психической деятельности, с другой же стороны, психоанализ Зигмунда Фрейда. Эти взаимоисключающие, казалось бы, направления представлялись ему важными для демистификации психологии как науки и необходимыми для понимания процессов творчества. Впрочем, довольно скоро Эйзенштейн разглядел механизмы некоторых положений рефлексологии Бехтерева и мифологизации (в отрицательном смысле слова) науки в догматах фрейдизма, застрявшего на «полустанке» эротики.²

Во второй половине 20-х—начале 30-х годов фронт эйзенштейновских «штудий» по психологии резко расширяется. Он знакомится с самыми разнообразными концепциями: от трудов В. Вундта, О. Ранка, Э. Кречмера, В. Джемса до гештальтпсихологии, бихевиоризма, этнопсихологии (в особенности исследования Д. Фрэзера и Л. Леви-Брюля). Эйзенштейн лично встречается и дискутирует с крупными учеными-психологами, среди которых В. Келер и Г. Закс. Подлинная дружба связывает его с двумя блестящими советскими психологами — Л. С. Выготским и А. Р. Лурия, совместно с которыми в начале 30-х годов намечается специальная программа исследований в области психологии искусства. Еще одним участником программы должен был стать академик Н. Я. Марр (не будучи адептом «яфетической» теории, Эйзенштейн с его склонностью рассматривать каждое явление историко-эволюционистски мог заинтересоваться принципами «палеонтологического языкознания» Марра). Преждевременная смерть Выготского и Марра помешала осуществлению многообещающего плана, но не отменила поисков Эйзенштейна в намечившемся направлении.

Основной проблемой («Grundproblem») становится для Эйзенштейна — и в его практике, и в теоретических концепциях — соотношение чувственного и рационального в процессе творчества и в самом результате его — законченном произведении искусства, а также в процессе воздействия и восприятия этого произведения. Пережив еще один драматический кризис, он находит разрешение в диалектическом единстве «противоположно направленных тенденций». Впервые эта концепция была изложена в докладе на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии 1935 г. и затем подробно разрабатывалась в исследовании «Метод», над которым С. М. Эйзенштейн трудился с 1940 г. до конца жизни.

Круг психологических проблем, связанных с «grundпроблематикой», был кратко (иногда конспективно) изложен Эйзенштейном в публикуемых ниже заметках (рукописи хранятся в ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 937 и 1032). Здесь представлены две разновременные работы, отличающиеся друг от друга (при общности основных положений) и назначением, и рядом

² См., например, критику школы З. Фрейда в письме Эйзенштейна к Вильгельму Райху. — Социологические исследования, 1977, № 1, с. 179.

конкретных проблем. Первая рукопись — «Психология искусства» — создавалась в декабре 1940 г., это явно эскиз теоретической статьи. Вторая — «Конспект лекций по психологии искусства» — возникла в ноябре 1947 г., менее чем за два месяца до смерти автора. Первая рукопись по времени совпадает с ранним этапом работы над исследованием «Метод» (первый вариант его относится также к 1940 г.), вторая вобрала в себя проблематику второго варианта «Метода» (1943), книги «Неравнодушная природа» (1945) и начатых исследований по истории кинематографа (1947).

Поскольку в конспектах ряд положений намечен бегло, в примечаниях они по возможности комментируются на основании аналогичных высказываний Эйзенштейна в других его работах. Пропущенные слова предположительно восстановлены публикатором и заключены в ломаные скобки.

Не случайно инициатором обеих работ был Александр Романович Лурия (1903—1978), крупнейший нейропсихолог, соратник Л. С. Выготского и друг С. М. Эйзенштейна. В течение многих лет он был в курсе теоретических поисков режиссера, как тот в свою очередь внимательно следил за результатами изучения и лечения афазии (нарушения речи) при поражениях головного мозга — в этой области нейропсихологии А. Р. Лурия был признанным корифеем. Совет, данный Александром Романовичем Эйзенштейну в 1940 году, — посвятить специальную статью психологии искусства, а также приглашение прочитать курс лекций в Институте психологии при МГУ в 1947 году, как и отклик Сергея Михайловича — это наглядное свидетельство их взаимной искренней заинтересованности и высокой оценки деятельности друг друга.

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Начато 25 ноября 1940 г.
по заказу А. Р. Лурия.

1 XII 40

Сказать во вводе, что наиболее интересной проблемой в психологии искусства —

не тема или содержание, а то, как эта тема или содержание становится из предмета действительности — предметом искусства.

Как «событие» становится «произведением».

В чем состоит процесс этого перевоплощения из факта жизни в факт искусства.

В чем тайна метода искусства. В чем тайна так называемой формы, отличающей явление от представления его в произведении.

И второй вопрос: откуда сопутствующее искусству воздействие.

Первичные корни этого воздействия.

Смысл его.

И отсюда вечная тенденция искусства и сопутствующее ей *большее, нежели* эмоциональность.

23 XII 40

Много может быть проблем.

И о психологии:

why one does,

what one represents,

*how one ideologically treats his subject etc. etc.**

Обо всем этом написано много.

И всего этого не охватить здесь.

А поэтому сузим и возьмем одну часть.

Часть наименее раскрытую и описанную:

о методе искусства

О том таинственном процессе, в котором явление природы становится фактом искусства.

И как же одно и то же содержание от форм существования в природе переходит к существованию в формах искусства.

Об этом вопросе кратко и очень категорично выразился Гете.
<...>¹

И как раз по этому вопросу решено достаточно многое в нашем искусствоведении, хотя почти ничего и не опубликовано.

Предпосылками к внесению известной ясности в этот вопрос именно в нашу эпоху истории искусств явилось три небывалых фактора, которыми не располагали более ранние этапы.

Метод «арксизма»—«ленинизма», воспитывающий в нас диалектическое рассмотрение явлений.

Наш социальный строй — бесклассового общества, которого не знает вся история человечества от момента исхода доклассовой его структуры на закате первобытного общества.

Отражение его в надстройках — совершенно естественно дало и никогда ранее не бывшие образцы как в творческой практике, так и в познавательно-теоретическом распознавании. Отсюда иной, ранее никогда не бывший ход мышления в области деятельности искусства и постановки в нем проблем.

И этот ход мышления сразу же получает в свои руки наиболее совершенную и изысканную стадию развития искусств, наиболее совершенный инструмент искусства — кинематограф, который — не в пример иным странам — именно у нас становится «самым важным из искусств» (Ленин),² ведущим среди них и стяжав-

* почему некто делает, что некто представляет, как некто *идеологически* трактует свой предмет и т. д. и т. д. (англ.).

шим молодой *советской* культуре искусства блистательные свои победы.

По стадии своего развития кинематограф не только наиболее передовое из искусств, по всем своим признакам, но еще и как бы осуществленный «идеал», к которому стремилось на протяжении веков каждое из них в отдельности.

Действительно:

движение — здесь азбучно:

динамика цвета — цветное «кино»,

пространство — стереометрия;

театр —

крупный план и полупешот,

переброска через века и пространства,

10—20—100 декораций в короткое мгновение;

музыка — при всех качествах еще и конкретность, etc.

Но мало того: кино есть и наиболее современная форма органического синтеза искусства <...>³

Поэтому на организме кинематографа, на методе его — предельно рельефно проступает, и притом в наиболее высокой стадии развития, метод искусства вообще. Здесь он проступает в открытую. Здесь он анализируем и ухватываем.

И с высоты этой стадии развития ретроспективно становятся понятными «тайные пружины» строя и метода отдельных искусств, которые, подобно ручьям, как бы стекаются в методе кинематографа.

Метод кино — как бы увеличительное стекло, сквозь которое виден метод каждого из них, и метод всех вместе взятых — основоположный метод всякого искусства.

Без вооружения методом марксизма-ленинизма,

без сегодняшней стадии социального развития

и, наконец, без этого пока еще так мало использованного чуда человеческого гения и техники — кинематографа — нам никогда бы не заглянуть с такой разящей отчетливостью в самый сокровенный организм формы.

Событие в природе и событие в произведении искусства чем-то отличны. Чем?

На некоем броненосце в 1905 году вспыхнул бунт по поводу червивого мяса. Лекарь признал его годным. И когда вспыхнуло восстание, за это именно он полетел одним из первых совместно с ненавистными офицерами за борт.

Но вот понадобилось припомнить зрителю, что доктор упряднен.

Что проще — набегает на берег волна и выносит труп утонувшего доктора.

А между тем, как любили писать в надписях старого немого кино, режиссер вместо этого дает совсем другое.

Болтается на барьере броненосца... пенсне.

Эффект в 100 раз больше. Популярность.

Сходит с ума старый король. По неосторожности он разделил свое царство между дочерьми.

Он блуждает бездомный в поле.

В нем бушует гнев и ярость оскорбленных чувств. Казалось бы, пейзаж тут вовсе не при чем. Ярость может бушевать и в поле, и в доме, и в дождь, и в теплую погоду. Но почему-то драматург — Шекспир — заставляет в тон ярости короля Лиры в неменьшей ярости реветь стихию: вопли Лиры сливаются с ревом бури...

И эффект от этого слияния эмоции несчастного короля с «эмоцией» стихии помогает этой сцене быть одною из наиболее примечательных в мировой драматургии...

Безжалостная клика Уолл Стрита, неразрешимые противоречия буржуазного строя. «Закон» капитализма разоряет фермеров. Гонит их с арендных участков. За бесценок продаются утварь, скарб, лошади. Этим полны газеты. Они трогают в первую очередь тех, кого это непосредственно касается. (Гетевское «*weg etwas dazu zu tun hat*».)

Но вот бытовая печаль фермера, продающего коней, попадает в сферу обработки искусством — она становится патетическим монологом в руках прекрасного писателя Стейнбека, и со страниц одного из сильнейших романов последних лет — со страниц «Гроздьев гнева» — он внезапно звучит таким строем (а скажите иначе — и 75% захвата будут утеряны):

«Ну, а сколько дашь за лошадей и фургон? Смотри, какие красавцы! Оба гнедые, подобраны под масть, и шаг у них одинаковый, нога в ногу. Натянут постромки — задние ноги и круп как железо, с шагу не сбиваются. А по утрам на солнце прямо золотые. Поглядывают через загородку, принимают — не идет ли хозяин, уши в струнку, слушают, а челки совсем черные! У меня дочка есть. Любит заплетать им гривы и челки, завязывает красными ленточками. Нравится ей это. А теперь конечно. Забавную историю мог бы тебе рассказать про дочку и вон про этого гнедого. Ты бы посмеялся. Вот тот мерин — восьмилетка, а который поближе, тому десять, а ведь как дружно сработались, будто близнецы. Теперь смотри зубы. Ни одного порченного. Легкие глубокие. Копыта ровные, чистые. Сколько? Десять долларов? За пару? И еще тележка?.. О, господи! Да я лучше пристрелю их, пойдут собакам на корм. А, бери! Берите их поскорей, мистер! Вы покупаете заодно и маленькую девочку, которая плела им косички на лбу, снимала у себя с головы ленточку и завязывала косички бантиками: потом отойдет назад, голову набок — лобуетя, потом потретя щекой о мягкие, теплые ноздри. Вы покупаете долгие трудовые годы на палящем солнце,

* Кого это непосредственно касается (нем.).

вы покупаете горе, которое не выскажешь никакими словами. Но не забывайте одного, мистер, вы получите премию за эту рухлядь и за гнедых коней, за моих красавцев; это премия — комок злости, которая будет расти и расти в вашем доме и когда-нибудь принесет плоды...».*

Добрый старый русский классик Гоголь пишет про Тараса Бульбу: «Бульба пожал плечами и отъехал к своему отряду».

Затем правит рукопись, и окончательный вариант текста внезапно звучит: «Пожал плечами Тарас Бульба, подивился бойкой жидовской натуре и отъехал к табору».⁴

Другой — Пушкин — рисует украинскую ночь. Ночь, как ночь.

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы.

Но вот бесстрастное описание драматизируется: полный мрачных дум и угрызений, в ландшафт вступил Мазепа, и тот же пейзаж начинает вести себя вовсе иначе:

Но мрачны странные мечты
В душе Мазепы: звезды ночи,
Как обвинительные очи,
За ним насмешливо глядят.
И тополи, стеснившись в ряд,
Качая тихо головою,
Как судьи, шепчут меж собою.
И летней, теплой ночи тьма
Душна, как черная тюрьма.⁶

Толстому нужно осудить собственность. Казалось бы — ну и суди. Но ему мало этого. Он создает образ почтенного заслуженного коня — Холстомера, вдумывается в характер его, придумывает речь ему. И ночью в кругу лошадей заставляет его по этой теме делиться такими словами:

«... Люди руководствуются в жизни не делами, а словами. Они любят не столько возможность делать или не делать что-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условленные между ними слова. Таковые слова, считающиеся очень важными между ними, суть слова: мой, моя, мое, которые они говорят про различные вещи, существа и предметы, даже про землю, про людей и про лошадей. ...И люди стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей своими. Я убежден теперь, что в этом-то и состоит существенное различие людей от нас».⁷

И читая Толстого, Пушкина, Гоголя, Стейнбека, глядя на «Лира», на «Потемкина» или любую иную картину, умеющую

* Стейнбек Д. Гроздь гнева. (Прим. Эйзенштейна).⁵

грамотно показывать так называемый «крупный план», читатель и зритель чувствуют совсем особое эмоционально-чувственное состояние.

И режиссер, постановщик или литератор также твердо знают, что напиши он это, или представь то же самое другим строем, а не этим особым методом — и при сохранении того же содержания сама «магия» захватывающего воздействия ускользнет из произведения, как дым...

Что же сделали литератор, драматург и режиссер?

В целях достижения повышенного, а не информационного, не только познавательного, но эмоционально-захватывающего эффекта они сделали следующее:

первый в нужный момент — отбросил целое (доктора) и вместо него представил часть (пенсне).

Второй заставил все окружение человека (Лира) принять форму состояния того же человека (буря).

Третий уравнивал предмет реальной купли-продажи — с предметом незримым — трудом.

Четвертый сделал легкую перестановку слов, переменяя местами сказуемое и подлежащее, т. е. поставив упоминание факта движения перед описанием того, кто движется (Тарас).

Пятый взял спокойное явление природы (звезды, тополя) и персонифицировал их — одних сделал шепчущими судьями (тополя), других заставил подмигивать или глядеть с пристальным укором (звезды) на виновного.

Наконец, шестой сделал то, что с обыкновенных добрых русских слов взял и снял веками наслоившееся условное значение. приданное этим словам эксплуататорским обществом, и вернул им их первоначальный вид конкретного предметного факта (Причастие).

Там же, где в основе природного факта вовсе и нет, как в собственности, противоречащей органическому миру, — там не осталось ничего. Сорвались «все и всяческие маски» с идола буржуазного общества — «собственности», под которой не осталось даже... «голого короля!» Попутно еще и очеловечил старого конягу.

И второй вопрос — сделали ли они нечто разное или нечто одинаковое, если не по поступку, то по методу?

И не будет ли в этом именно методе скрыто именно то самое, что и является ядром метода перевоплощения факта действительности в факт искусства?

Для этого посмотрим, что напоминает тот строй, в который перевели наш автор, режиссер и драматург материал своих содержаний.

Для этого присоединим к ним еще одну фигуру — композитора, мечтавшего о некоем... синтезе искусств как основе невиданного до него типа зрелища — музыкальной драмы, которая должна была заменить собой оперу.

И потревожить тень великого Вагнера мы позволим себе здесь потому, что именно против него в полемическом задоре некий Макс Нордау в книге «Вырождение» бросил те именно слова, которые могут навести на ключ (односторонне ложный ключ, как увидим ниже), где следует искать средства «по методу» всему тому, что сделали упомянутые выше авторы — каждый в своем оттенке, но все вместе взятые в духе одного и того же явления, имеющего совершенно точный адрес.

И хотя расшифровка подлинной картины положения пришла совсем из другой области — из области экспериментальной композиции в кино⁸ — для стройности изложения нам здесь очень подходящ этот выпад против Вагнера со стороны Макса Нордау — Макса Нордау, столько же усмотревшего, сколько и проморгалшего из того феномена, который совершался в становлении программ Вагнера;

«... стремление пятиться к первоначальным формам — характерный признак вырождения и коренится в глубочайших его свойствах. ... Вагнеровский синтез искусств — яблоко той же породы. Его „Искусство будущего“ — это произведение не будущих, а давно прошедших времен. То, что у него кажется развитием, на самом деле движение вспять, возвращение к первобытным, а то и доисторическим ступеням развития» (М. Нордау. Собрание сочинений в 12-ти томах. Киев, 1902).

«А ведь правда!» — срывается с уст, прочитав отрывок.

Так или не так, к чему и отчего — пока неизвестно.

Но действительно похоже.

А может быть, такой же принцип лежит и на тех шести примерах, выхваченных наугад из метода искусства, что мы приводили выше.

Очеловеченный конь и... тотемизм.⁹

Тополя и звезды и... анимизм.

Где же это мы встречали такое же описание?.. У Энгельса, конечно! (цитата).¹⁰

Разве мы не знаем львиц и т. д.¹¹

Разве мы не знаем о родах и воротах... и не надо öliges,* когда кто-либо охотится (Лир).¹²

Разве не там же зуб медведя — pars pro toto.**; ¹³

Но ведь все это уже факты отнюдь не разрозненного порядка — все это факты, принадлежащие к совершенно точному комплексу явлений.

К комплексному, диффузному, т. е. *первобытному* мышлению.

Мало того — и к тем состояниям психики, которые либо филогенетически повторяют их — в детском мышлении, или в патологических явлениях — регрессируют к нему. (Сон, наркоз, шизофрения).

* Маслянистого (нем.).

** Часть вместо целого (лат.).

«Но полноте, правда ли это, так ли это?!»

Проверим... наоборот, выхватим из черт хорошо нам известного фонда два-три и посмотрим — найдется ли в методике искусства соответствующий «аналог» к ним.

Возьмем, казалось бы, самый невероятный случай.

Бороро, Бирман, Давыдов.¹⁴

Fehlhandlung * (Кретчмерова курица) и техника сцены, пьесы.¹⁵

Первичная ритмичность и непрерывная ритмизация в аффекте.¹⁶

Прекратите игру! Вы что же — хотите сказать, что метод искусства есть возврат нашего светлого, современного интеллекта на сумеречную стадию первобытного мышления? Вы хотите поставить это великое культурное дело «нас возвышающего обмана» на один уровень с наркозом, сном, ши-зо-фре-ни-ей!

Постойте, постойте! — если бы мы были Максами Нордау, мы поступали бы так, и делали бы и последовательный отсюда следующий шаг: мы отменили бы искусство.

Но Нордау видел лишь одну сторону явления. Диалектика же учит нас смотреть на явления со всех сторон и в целом. И тут-то для искусства раскрывается совсем иная картина, чем для возможных или невозможных аналогов, напоминающих областей и пр.

Что имеет место в искусстве.¹⁷

Социальная подвижность верха.¹⁸

Однако, можем ли мы себе представить область искусства, где, действительно, оказывалась бы только одна образующая, к примеру «нижняя».

Характерным признаком ее была бы почти полная *неизменность* этого искусства от времен стародавних до времен самых современных, почти без учета стран, эпох и народов, проносящих свой первобытный облик, *интересующий и волнующий вне и без* наличия содержания. Это звучит невероятно. Но такая разновидность (правда, крайне фланговая) среди искусств имеется, такого рода зрелище существует.

В нем сходятся люди, чтобы в количестве нескольких тысяч затаив дыхание, следить за тем, как человек, поставив стул на столько-то стульев, а их на столько-то столов и упершись носком в горлышко бутылки, поставленной на ножке перевернутого верхнего стула, старается сохранить равновесие; как он же ловит баланс, неподвижно стоя с зонтом или быстро скользя по натянутой проволоке. Игра его умышленных потерь равновесия и его вновь уловимый баланс вызывают крики восторга.

* Ошибочное действие (нем.).

Но вот те же тысячи глядят, как «маг» и волшебник из рукава раз за разом извлекает платки, живых поросят, голубей, чашу с водой, зажженную лампу, живого зайца. . .

Программу завершает человек в цветистой венгерке, который на глазах почтеннейшей публики укрощает, «одомашнивает» целую свору дико ревущих тигров, львов и белых медведей. . .

Полистайте историю цирков — так было. Полистайте историю нашего цирка с <19>17-го и убедитесь — так не может не быть: все попытки «политизировать» цирк, осмыслить его, сделать актуальным и злободневным, обогатить новыми нетрадиционными номерами — ни к чему не приводят (одни лишь клоунские антра да куплеты, и то в очень поверхностной форме чрезвычайно невысокого уровня — изредка бывают злободневны).

Так же «летят» с трапеции на трапецию полеты.

Так же покоряются воле человека, склоняя колени — кони и слоны, «очеловеченные», ходят орангутанги, в человеческих костюмах играют мелодраму собачки, и, пища детским диском, демонстрирует свои незатейливые и извечно-инфантильные проделки коверный рыжий под хохот детей и взрослых, беспашных и серьезных, отцов семейств (!) и бухгалтеров (!!), ответ-работников (!!!) и профессоров (!!!!), смеющихся на то же, тем же смехом, как деды, прадеды и предки!

Что же заставляет по всему земному шару ежевечерне цирки набиваться толпами? Трехаренные Барнумы в Америке, зимние — зимою, а летом — шапито?

Что заставляет «бойца с седою головою» не отрываясь смотреть, как теряет и ловит баланс канатоходец по проволоке?

Почему теплит серьезного мужчину в очках лицемерие поединка воли человека и пантеры? Почему гордостью горят его глаза, когда пантера, распластавшись перед хозяином и повелителем, покоряясь, ласкается у его ног, как послушная кошка?

Почему счетовода высшего разряда пленяют утки, заяц и яичница, выскакивающие из цилиндра балаганного мага, хотя ему прекрасно известно, что все это — ловкость рук и никакого мошенства?

Достаточно на мгновение задуматься, чтобы тут же сообразить, что дело здесь совсем не нелепица. Ведь то, что видит здесь перед собою на арене зритель, — это миллионный вариант воссоздания того, через что давно-давно проходил сам он в образе предков. Мага-шамана совсем недавно изгнала Советская власть из обихода окраин нашего Союза. Еще и сейчас разыгрываются великолепные картины борения джигита и дикого степного коня, покоряемого воле человека.

И каждый, если не головою и памятью, то ушным лабиринтом и когда-то отбитыми локтями и коленями, помнит ту трудную полосу детства, когда почти единственным содержанием в борьбе за место под солнцем у каждого из нас ребенком была проблема равновесия при переходе от четвероногого стояния «ползунка»

к гордому двуногому стоянию повелителя вселенной. Отзвук личной биографии ребенка, векового прошлого всего его рода и вида.

«Вспомнить приятно?» — в этом захват этого зрелища, если расширить понятие памяти далеко за сферу ощущений, регистрируемых сознанием, в ощущения лишь чувственно-переживаемые?

Думаю, нет. Еще менее — довольно в себе пошлое и еще более опошленное положение о компенсации или отреагировании подавленного. Нет. Здесь скорее искусственное возвращение в психологический *habitus*,* соответствующий стадии подобного рода *деятельности*.

Если здесь круг деятельностей вводит зрителя на мыслительный строй одного с такой деятельностью уровня, то то же самое совершает более утонченно всякое искусство более утонченным методом. Развертывая в элементах строения формы шаг за шагом «пропись» чувственного мышления, они приводят зрителя в уровень психологического строя, отвечавшего тому социальному строю, для которого типично и характерно такое мышление, ибо само оно является его отображением в методах функционирования этого сознания.

И тут самое примечательное из всего дела. Ибо состав элементов чувственного мышления — это не какое-то «прабиологическое» или «господом богом» данное «сумеречное» подсознание, но такое же сознание, лишь отражающее иную социальную стадию развития, а потому и структурно вовсе иное.

И воспроизведение норм мышления и поведения, характерных чувственному сознанию, *évoque*** ощущения, свойственные не тому социальному строю, в котором сейчас бытует зритель, но *тому* и *такому*, при котором мышление складывалось и сложилось по таким нормам и формам <...>

Но каков же этот строй, при котором в такие именно нормы слагалось сознание, еще чувственное, искусственно не раздваивающее эмоциональность и познание?

Первобытное общество. Родовой строй...

Это скажет нам очень мало, если мы тут же не вспомним основного, главного, социального признака этого строя. Признака, ставящего его вне сравнения со всеми эпохами и последующими поколениями <...>

Признак этот красноречиво отмечен и охарактеризован в краеугольном камне учения Маркса—Энгельса—Ленина — в «Коммунистическом Манифесте» <...>¹⁹

И таким образом, вторя прописи формы, всякий из нас психологически внедряет себя в такой тип сознания, которому неведомо ярмо классовости в его создании и определении.***

* Здесь: состояние (*лат.*).

** Воскрешает в памяти (*франц.*).

*** *Poetisch* — характеризовать и развить (прим. С. М. Эйзенштейна).
Poetisch — поэтически (*нем.*).

Форма дает пережить его.

Форма в каждом данном произведении в каждый данный момент его дает реализоваться в веках той ностальгии, что выражена у Морганна:

«Демократизм в управлении, братство в общественных отношениях, равенство в правах, всеобщее образование будут характеризовать следующий высший социальный строй, к которому неуклонно стремятся опыт, разум и знания. Он будет возрождением, но в высшей форме, свободы, равенства и братства древних родов» (Л. Г. Морган. Древнее общество или исследование линий человеческого прогресса от дикости через варварство к цивилизации. Л., 1934, с. 329).

Форма всегда апеллирует к Золотому веку человеческого бытия <...>

Уже одно приближение к этому этапу — к этапу колыбели — этап детства уже сияет «непонятной» привлекательностью.

Маркс об античности.²⁰

Это еще глубже, еще чище и ближе.

Но характерно различие.

Стадия детства дает античность предметно, вещественно, образительно, сюжетно и содержательно у рубежа исходного истока.

Еще глубже — исчезает видимость — остается строй. Фасцинирует строй и метод. Но поэтому же они и сквозные — не связанные с эпохой (как античность), но универсальны, как универсален метод метафоры или синекдохи — как метод неизменных от Гомера до Маяковского, и как форма выражения одинаково близких и Пушкину, и Аптеку, но по содержанию своему несоизмеримых от года к году, от эпохи к эпохе, от класса к классу и... от индивидуальности к индивидуальности, по-своему отражающей и преломляющей социальную действительность через свое собственное единичное внутри коллектива, классово связанное и вместе с тем обособленное сознание

И тут мы приходим ко второму важнейшему пункту, касающемуся здесь изложенных основных положений.

Палитра средств формы — безгранична. Перед мастером на выбор *pars pro toto*, конкретное мышление, персонификация, ритмизация, *and what not!** В известной степени и в известном месте они большим или меньшим конгломератом присутствуют в любом художественном действии и акте, во все эпохи, у всех народов, в творчестве любых мастеров.

Но вот в какой-то период искусства все элементы начинают стягиваться как к фокусу — к одному какому-либо признаку; кажется, остальные отступают в тень — вперед выбивается один какой-то «характерный» признак.

Он становится ведущим.

* И чего только нет! (англ.).

И искусство, — а обычно признак не ограничивает себя одной какой-либо единичной областью искусства, но, принадлежа прежде всего мышлению определенной эпохи, равно подлежит всем их проявлениям — начинает носить свой специфичный, отличный признак стиля, если дело мельче — мелкого... «изма» (кубизм, футуризм, тактилизм, дадаизм, сюрреализм и т. д.) в отличие от таких фундаментальных измов, как, например, реализм!

Будучи функцией отбора социально обусловленного мышления, *тот или иной* уклон в выборе ведущих методических признаков из общего фонда известных элементов уже не *всеобщ*, уже не случаен, уже не нейтрален, но глубоко социально обусловлен, ибо таково и мышление, производящее отбор.

Оно «действует» отнюдь не по признаку «рецептуры», отводящей ведущую роль тому или иному параграфу фонда чувственного мышления. Пророки и прозелиты подобных направлений обычно весьма мало осведомлены в этой области, да и сама область эта в подобную тесную связь с методом искусства не становилась и не ставится.

Тем не менее каждое направление имеет обычно очень заостренную боевую программу. Такая программа, обычно — освобожденная от тех или иных одежд литературного изложения, — всегда легко обнаружит перед нами то разветвление внутри чувственного мышления, на котором она собирается строить свое направление.

Кстати сказать, даже одна и та же черта из этого фонда в руках художников разной эпохи, разного социального склада и разной индивидуальности — дает тончайшие нюансы внутри того же признака.²¹

«Ничего уездно-городского в толстовском дорожном пейзаже нет, ни в людях, ни в описываемых предметах — у Толстого все деревенское, главным образом, крестьянское и барское. Если бы и шел по дороге купец „в сибирке“, то он бы его не заметил, а если бы и заметил, то не удостоил бы описания. Персонажи толстовского пейзажа — богомолки, т. е. те же крестьянки, ямщики, возчики, те же мужики, и лошади. У Гоголя — обилие строений уездных, обывательских и затем в отдалении барский дом, причем выразительно для Гоголя то, что между рядом вещным и рядом человеческим нет ничего, кроме запятой — они идут, как одно — „... рынок ли, фронт ли уездный, попавший среди города — ничто не ускользало от свежего, тонкого внимания“; и банки с высохшими конфетами на полках в одном ряду с пехотным офицером и купцом и уездным чиновником (люди равны вещам, и обратно). Есть у Гоголя в пейзаже и помещичий дом, и сад, а в проекции и сам помещик с семьей. В этом месте сходство дорожных мотивов полнейшее, но опять-таки какая разница во всем прочем...»

Для большей ясности выпишем снова эти места.

„Подъезжая к деревне какого-нибудь помещика, я любопытно смотрел на высокую, узкую деревянную колокольню или широкую темную деревянную церковь. Заманчиво мелькали мне издали сквозь древесную зелень красная крыша и белые трубы помещичьего дома, и я ждал нетерпеливо, пока разойдутся на обе стороны заступавшие его сады, а он покажется весь со своею тогда, увы! во все не пошлою наружностью, и я по нем старался угадать: кто таков сам помещик, толст ли он, и сыновья ли у него или целых шестеро дочерей с звонким девическим смехом, играми и вечной красавицей меньшею сестрицею, и черноглазы ли они, и весельчак ли сам или хмур, как сентябрь в последних числах, глядит в календарь и говорит про скучную для юности рожь и пшеницу“.

Возьмем наугад несколько тезисов из программы «измов» эпохи распада буржуазного общества: кубизм, тактилизм, сюрреализм.

Что же касается до их существования как такового, то сами они являются как «стили» гипертрофией *pars* за счет *toto*, т. е. все то, что в нормально-реалистическом произведении соучаствует в едином, здесь разъято в частности, из коих каждая противостоит целому.

Pars pro toto в реализме.

Pars pro toto в импрессионизме.

(Натурализм Золя как импрессионизм в своей необобщаемой и несвязной мгновенности *частной* детали. По Hamann'у).²³

Pars pro toto в прочих... «измах».²⁴

Если таково дело в целых, иногда достаточно крупных «течениях», как, например, импрессионизм, то совершенно таково же оно и внутри «стиля», «манеры», «уклона», «почерка», «метода» единичного автора.²⁵

Ausblick für uns *

Не предугадать <будущего>.

Вот оно перед нами. Становится. Родится. Делается. Пока оно дело наших рук. Но уже оно начинает действовать обратно. Влаивывается в сферу отношений. Проблем сознания. Морали. Этики. Деятельности. Трещат надстройки. Новое. Небывалое. Бесклассовое вступает в них!

КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ ПО ПСИХОЛОГИИ ИСКУССТВА

19 XI 47

Вчера звонил Ал. Р. Лурия, приглашал прочесть в Психологическом Институте Московского Университета цикл лекций (для студентов V курса) о психологии искусства.

Вовсе не собираясь это делать и не решив вопроса, конечно, сегодня утром в постели стал обдумывать, как бы я прочел такой цикл.

В сотый раз привел в порядок и последовательность некоторые темы; в основном переход от Выразительного Движения к образу художественного произведения, which is the same transposed ** с носителя (автора) в материал; материал, в который влечена <внутренняя> стадия выразительного «движения» — не как двигательного процесса, а как процесс взаимодействия слоев сознания. Ход такого изложения см. в приложении.

Но главное вот в чем!

Только сейчас сообразил, что то, с чем я ношусь последние дни, обдумывая, как писать историю кино, — целиком входит в систему этой моей концепции.

Концепции, как никак, идущей от... 1920 года!

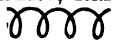
1920—1925 — в области выразительного движения (театр)

1925—1935 — в области образа («За большое киноискусство») ²⁶

1935—1948 — на кино.

1948 — как принцип истории кино.

Действительно, моя формула

1) о хронике, как колыбели кино (с экскурсом в вопрос того, что здесь  орнамент—изобразительное искусство);

2) о хронике как составной части кинопроцесса образного (художественного) кинематографа (сугубо на началах и сейчас — в новом качестве — на концах первого тридцатилетия);

3) об органической связи этих видов на протяжении истории — есть ведь новый аспект — на новом материале в виде ис-

* Вид на будущее для нас (нем.).

** Что является тем же, перенесенным (англ.).

кусства — еще один «аватар» * формулы взаимодействия непосредственного и опосредствованного начала.²⁷

Их «конфликт» (с поправкой Энгельса из «Диалектики природы» *struggle for life*) **,²⁸ в основе выразительного движения («образ» выражения — «искажение» тела в процессе взаимодействия обоих начал);²⁹ в основе образа произведения (как взаимодействия начал чувственного пралогического мышления и мышления логического);

и он же в основе:

непосредственного сколка с явления (*автоматического «отпечатка»*) в хронике — во взаимодействии с опосредствованием («как взят *вырез кадра*», т. е. что взято из явления и как сопоставлено взятое, т. е. монтаж: *сознательный отбор* и сопоставление). В результате — процесс становления образа через взаимодействие обоих.

(В разных фазах развития — *emphase* *** на разных точках процесса).

Кинематограф становится «третьим блоком» в общей системе.

Интересно, что на нем эта схема видна в *историческом* (конкретном) становлении от начал к нашему тридцатилетию — в его *стилистических видоизменениях*.

Так что и как подтверждение всей системы, и как снятие с нее «внеисторичности» (способной, якобы, быть «распознанной» под ней).

И вместе с тем еще и *трехчастная основа первого тома истории кино*:

- | | | |
|--|---|---------------|
| 1. Выразительный человек.
2. Образ в искусстве.
3. Искусство кинематографа | } | очень хорошо! |
|--|---|---------------|

Перед нами — практиками — необходимость в любых предлагаемых обстоятельствах сквозь любой характер представлять выразительное поведение людей и создавать (впечатляющие) выразительные образы произведений.

Выразительное — «разящее» — воздействующее.

Но воздействует только то, что протекает согласно природным законам.

(Это верно и для играющего актера, он действует только, если движения тела и движения души, демонстрируемые на сцене, протекают согласно законам человеческого поведения.)

И для образного строя произведения, который должен быть сколком со строя того, как возникают и бытуют в нас образные представления, в которых стекаются наши чувства и мысли).

Отсюда необходимость знать, каковы же эти закономерности.

* Здесь: воплощение, ипостась (англ.).

** Борьба за существование (англ.).

*** Акцент (франц.).

Материалистическая установка вместо мистического флера над явлениями выразительности и творчества.

Два этапа рассмотрения: выразительный человек и выразительное произведение (пух * его «образ»).

Выразител^ьный человек.

По существу перед нами задача заставить человека *без фидиического основания* вести себя так, как если бы оно было налицо:

тонуть без воды, спастись от пожара без огня, любить — в жизни, может быть, вовсе враждебную вам — девицу, умирать, оставаясь живым и т. д.

Как же это возможно?

Борьба школ техники актерского выразительного поведения — игры.

В начале революции отчеканиваются три линии.

Сейчас они не три линии, а три равных «хода» в одно и то же место.

А еще точнее — каждая по-своему и в свой момент входит в полный процесс.³⁰

Задача такая же, как... проглотить пилюлю.

И есть так же три способа это сделать.

1. Выпить ведро воды (фактически «промыть» пилюлю в себя).

2. Коснуться стаканом и каплей губ и языка (рефлекторно включить глотательное движение).

3. Разобраться в механизме движения и суметь его делать так же, как любое иное: кататься на коньках, держать смычок, играть на рояле трезвучие.

Опыт с эмбрионом.

Сжимает веко — скатываясь всей фигурой.

Т. е. целостная реакция в чистом виде при отсутствии передачи импульса в частное место.

Во взрослой системе *остается* «от ног», но с передачей толчка *через всю систему*.³¹

У эмбриона нет еще противоречащей реакции.

Переход к *форме*.

До сих пор мы ничего специфического об искусстве не сказали: речь шла о *реконструкции*, воспроизведении факта — *поведения в определенных обстоятельствах*.

Мы определили «выразительным» — целесообразность расположения фигуры в процессе определенной деятельности.

Чем очищенное от случайного — тем выразительнее.

Тогда «читается» смысл действия — *содержание действия*.

* Ядро (лат.).

Переходим теперь от действия человека к «общей картине» того, что происходит (условия, в которых и в силу которых он действует), и посмотрим, что здесь необходимо, чтобы тоже «читалось» содержание этой общей (динамической) картины.

«Отец Горно». Арест Вотрена.

Неправильное решение.

Правильное решение. Варианты все будут по одной формуле: $\square \circ$ Круг и outsider.*³²

Кратко о стилях:

от натурализма	} what they practically are,**
через реализм к	
конструктивизму	

(Совсем кратко Aussicht*** в смежное).

И уже мерещится методика; переносное обозначение надо возвращать в его динамическое действие, лежащее в основе, — переносное чтение.****

«Привязанность» и шпик.

Для практического начала этого и достаточно. Но посмотрим глубже и обобщеннее.

По одному обстоятельству, что надо переносное для зрительной убедительности возвращать в переносное, еще трудно сделать обобщение.

Поэтому поищем еще в конкретных примерах.

«Человек входит в дверь» в жизни и на сцене.

«Не читаемость» и «читаемость» этого поступка на сцене.

«Чтобы *заметно* войти в дверь, надо от нее сперва уйти, а потом двинуться сквозь нее». Парадоксальность здесь кажущаяся.³⁴

(Показать: сыграть радостный выбег в дверь навстречу кому-то приехавшему за сценой).

Привести по другим областям:

как только реально-трудовое действие — неизбежно работает схема в целом;

попробуйте забить гвоздь без «отказа»,

попробуйте перепрыгнуть забор без «разбега».

От этих *необходимых* переносится и на всякое чтение: карниз шкафа как «перенос» от утилитарного карниза дома. Шкаф — домик en petit!***** Упразднение карниза на шкафу пошло вслед упразднению карниза в архитектуре! — Corbusier; безкарнизные дома. Другое решение крыш и перекрытий. И опять-таки переносно входит это в миниатюрный сколок с дома в виде

* Посторонний, не принадлежащий к данному кругу (англ.).

** Что они есть практически (англ.).

*** Перспектива (нем.).

**** Здесь еще не говорить: «чувственное», а — «зрительное». И «переносное», а не «до-переносное», что скажем *после* разбора случая с отказом (прим. С. М. Эйзенштейна).

***** В миниатюре (франц.).

шкафа. Первое («карниз») менее «логично», чем второе, но оба равно «отражены» в обработке своих верхов. Пока не появляется самостоятельное, а не «обезьянье» решение шкафа из собственных требований: шкаф... стеной раг excellence* (см. новые дома!)

В театральной технике.

XVII век у нас,³⁵ Иоанн Грегори.

Япония традиций XVIII века. Кабуки. (Саданзи на Ханамити).³⁶

Китай вовсе древний — Мей Лань-фан.³⁷

Но и далеко за пределами театров в... тактике!

Ленин о шаге назад, чтобы лучше прыгнуть.

Цитату.³⁸

Что-то уж больно всеобъемлющее!³⁹

Давайте взглянем в самую формулу:

быт: $A \rightarrow B$

Искусство: $C \rightarrow B$
A

Чем является второе: не утверждением, а... отрицанием отрицания.

Т. е. процесс, представленный не «логически» уплотненно, а возвращенным в полный разворот процесса, т. е. так, как фактически происходит процесс.

По диалектической формуле, а не по формуле «бытовой логики». Энгельс («Социализм от утопии к науке») о «бытовой логике».⁴⁰

Движение по трехчленной формуле менее экономно, менее... рационально. Но только по затрате движения (актера). Ибо гораздо экономнее по затрате энергии читающего (зрителя).

Это же верно и для искусств.

Теперь мы наблюдали уже два случая из умения строить «читаемую выразительность» — форму.

Рискнем извлечь из них *общее* и посмотрим, не есть ли в нем секрет читаемой-воспринимаемой формы вообще.**

Непереносное *предшествует* переносному.

Полный процесс — трехчленный $A-C-B$ unverdichtet*** *предшествует* «уплотняющему» двухчленному $A-B$.

Поэтому мы можем говорить, что в обоих случаях для получения читаемой формы нам приходилось наши «сюжеты» *пластически возвращать* на один этап вспять по общей лестнице развития мышления.

Отсюда возникает вопрос: может быть, здесь ключ к тайне формы вообще?

Возьмем ряд примеров и посмотрим, что мы делаем в художественном произведении.

* Преимущественно (франц.).

** Пока не говорить «сопереживаемой» и «переживаемой» формы-образа (прим. С. М. Эйзенштейна).

*** Неуплотненный (нем.).

1) «Потемкин» и *rinse-nez* врача.

Синекдоха.

Pars pro toto.

Медвежий зуб — медведь — медвежья сила.⁴¹

Отметим: *повышенный* эмоциональный эффект при этом сравнительно с показом целого (Гоген о Тернере).⁴²

2) Интересно на сличении писательских вариантов: «Тарас в обозе», «*Es flogen die Gänse*».* «Понаехало гостей».

(А *noter* ** в обоих случаях еще безликое «Es» и «понаехало» — нейтральное — недаром *genus neutrum!*).**⁴³

Цитата из Энгельса (сперва движение, а потом, что именно движется).⁴⁴

«Гости приехали» — «Понаехало гостей».

Повышенная поэтичность:

«*Die Gänse flogen. Es flogen die Gänse*».

3) $2 \times 2 \neq 3 + 1$ (Почему *смешно*, мы объясним в другой раз.

Пока достаточно, что «доходит» и «действует»).

В чем секрет действительности — в подмене числовой абстракции нашего уровня геометрическими представлениями более ранней стадии развития.

$2 \times 2 \not\equiv 3 + 1$ +++++

Следы этого где угодно.

Сугубо у китайцев в математике.

У китайцев в практическом обиходе нет еще объективного представления о величинах и расстояниях — они неотделимы от субъективной активности «манипулирования» с конкретными предметами:

1) высота солдата указывается... без головы («солдатам голова не нужна», и не в смысле *jeu de mots*,**** а *фактически* по роду занятий он «интересен» лишь по плечи);

2) расстояние до города указывается вдвое больше (ведь придется идти назад);

3) существует представление *сто*, но не как *сто единиц*: в разных районах Китая это 92,87 и даже 62 и 56! — т. е. просто *много*.⁴⁵

Три для них не два плюс единица, а принадлежность к другому клану, клану четных и нечетных: Ян и Инь.⁴⁶

Философически 1 2 3 4 5 6 7 8 важно как сплетение двух начал.

А осязательно — чистая геометрия.

Отсюда два «выделяет» из себя три.

Один «распадается» на два.

* Летели гуси (нем.).

** Заметить (франц.).

*** Средний род (лат.).

**** Игра слов (франц.).

Все четные одинаковы.

Все нечетные одинаковы.

Подобные пережитки есть в любых языках — именно «других» языках, потому что узнаешь это не изучая язык (когда прямо входишь в стихию языка), а через ошибки иноземца при пользовании им другого языка.

Тиссэ⁴⁷ говорит: «ему есть» (вместо «у него есть»), т. е. сохранился след представления о том, что «раз у него есть» — «ему» это досталось, ему надавали, etc.

Мексиканцы имеют одно общее выражение для «много» и «слишком много» (*mucho*) и по-английски говорят вместо «much» — «too mucho», etc.

Повышенная реакция — смех.

4) Из постановочной практики.

Развернутая ремарка: «Подходит».

Как это происходит.

У вас должен быть большой выбор частных наблюдений и изображений походок. «Режиссер играет за всех».

Сегодня вы — князь Василий с припрыгивающей походкой.

Завтра вы — Собакевич, наступающий на ноги.

Послезавтра — порхающая Тальони.

Или три хромых.

Мало того — какой-нибудь Ричард III в *разных* актах. Внутри актов в *разных* состояниях. Или Марецкая в «Воспитании чувств»⁴⁸ в *разных* возрастах и т. д. и т. п.

И чтобы это сделать, вам нужно вместо ничего не говорящего режиссеру обобщенного «ходить» иметь бесконечный набор частных походок, откуда черпать опыт для каждого частного случая.

И, внезапно попав на театральную площадку, вы перестаете быть профессором, доктором и т. д. и «перестраиваетесь» на систему мышления кламатов (цитата из Леви-Брюля).⁴⁹

И каждое такое единичное явление походки дает вам (и зрителю) конкретно-чувственное ощущение живого единичного образа, а не отвлеченное «ходить».

Теперь сличим общие признаки по всем <четырем> примерам.

1) Во всех четырех случаях мы имели не только «снижение» разряда мышления, но снижение в совершенно определенный разряд.

В тот разряд, где господствует *pars pro toto*; регистрируется движение прежде, чем осознается предмет; абстрактно-математические представления еще не отделены от конкретно-геометрических представлений; представления о частных случаях походки вместо представления-понятия «ходить».

Какая же это область?

Область чувственного мышления, пралогики, как хотите назовите!

2) И во всех же случаях мы обнаружили повышенную *эффективность восприятия*, — то есть повышенный *чувственный эффект*.

Мы переводили каждый раз «логическую тезу» на язык чувственной речи, чувственного мышления и в результате обретали повышенный... *чувственный эффект*.

И дальше вы можете принять на веру то положение, что фондом языка формы (не люблю говорить: «формальных приемов») является весь *фундус пралогического* чувственного мышления.

И что нет *ни одного явления* формы, которое бы не росло из этого фонда — не вытекало бы целиком из него.

Это факт.

Это необходимость.

Но, как говорится в математике: «необходимо, но не достаточно».

Возьмем последний пример с походками.

Точное ли и полное ли здесь воссоздание «кламатской ситуации»?

Точное ли и полное ли «обратное погружение» на эту стадию?

И да и нет.

Ибо не только погружение.

Все походки Марецкой вместе с тем едины в обобщении Марецкой как образа учительницы.

Как бы ни ходил Ричард III, он, однако, никогда не станет двигаться по Тальони, по Собакевичу или по князю Василию!

Так что не только россыпь, но и единство.

Или возьмем пример $2 \times 2 \neq 3 + 1$

Расскажите это человеку, который не дошел до уровня абстрактных числовых представлений, — т. е. не будет иметь одновременно с памятью (подсознательной — не формулируемой, но *действующей*) о прежних стадиях (память как *возврат* на эти стадии) — и полного сегодняшнего этапа развития сознания — и *ничего не получим*.

И отсюда мы, наконец, получаем формулу-вывод о том, что же происходит и что из себя представляет тот таинственный «образ», которым, как говорится, мыслит художник.

Диалектика худ<ожественного> образа.⁵⁰

Национальное по форме и социалистическое по содержанию.⁵¹

As such.

As high point of line *

растение — кристалл

животное — растение

человек — животное

«бог» — человек.⁵²

What we are doing **

* Как таковое. Как высшая точка линии (англ.).

** Что мы делаем (англ.).

Генералы плачут.

Всаживая «обратно» в стадию чувственного мышления, оттормаживаем частичный контроль.

Заставляем верить («метать») пращи во врагов, авось Чапаев переплывет), переживать и плакать.⁵³

Здесь изображение *равно* живому человеку.

Плоский экран! (ср. ворожба с проколом восковых статуэток врага. Горничная выкалывает глаза на фото неверного любовника).

Здесь часть работает за целое, etc.

History why in certain moments certain traits become leading.*
Par exemple.** pars pro toto и XIX век — кульминация в импрессионизме — деградация и дезинтеграция в декадентстве.⁵⁴ Where to we are plunging them back. To paradise.*** На стадию недифференцирующего мышления. Но еще доклассовую стадию. And here in lies the fascination.****

22 XI 1947⁵⁵

Экскурс по интонации — звуковому жесту.

Интонация — основа мелодии <...>

Жест — основа произведений пластических искусств.

Сочетание обоих — основа звукозрительного контрапункта.

Соотношение и взаимосвязь внутри чувственно-сознательного действования — основа образа.

Образ мышления как единства чувственного и сознательного — прообраз образа произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В рукописи пропуск, цитата не приведена.

² Имеются в виду известные слова В. И. Ленина: «... Из всех искусств для нас важнейшим является кино». (См.: Луначарский А. В. Ленин и искусство. — В кн.: Ленин о культуре и искусстве. М., 1956, с. 529).

³ Эти положения подробно изложены Эйзенштейном в статье «Гордость», написанной в начале 1940 г. — См.: Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т. М., 1968, т. 5, с. 85—97. (В дальнейших ссылках на это издание указывается номер тома и страницы).

⁴ Данный пример, заимствованный из книги И. Мандельштама «О характере гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка» (ПБ.—Гельсингфорс, 1908, с. 118), использовался Эйзенштейном в докладе на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии, состоявшемся 8 января 1935 г. (2, 93—130). В этом выступлении были сформулированы основные положения теоретической концепции Эйзенштейна, получившие свое развитие в фундаментальных исследованиях 30-х и 40-х годов, прежде всего в книге «Метод».

* Рассказ о том, почему в определенные моменты определенные черты начинают лидировать (англ.).

** Например (франц.).

*** Куда мы их «зрителей» погружаем. В рай (англ.).

**** И в этом заключается сила воздействия (англ.).

⁵ Стейнбек Д. Гроздь гнева. М., 1940, с. 96.

⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1948, т. 5, с. 44.

⁷ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 26. М., 1936, с. 20.

⁸ Материалом для первых теоретических обобщений по данной проблеме послужили некоторые монтажные фразы из фильма «Октябрь» (1927), а также работа над фильмом «Генеральная линия» (1929 г.). Теоретическим результатом творческой практики Эйзенштейна 20-х годов была концепция «интеллектуального кино» (см. статью 1929 г. «Перспективы» — 2, 35—45), переосмысленная и развитая в дальнейшем в работе «Метод» («Grundproblem»). О «рациональном зерне» теории «интеллектуального кино» Эйзенштейн говорил подробно в докладе 1935 г. (см. также «Автобиографические записки» — 1, 245, 475—479).

⁹ В рукописи на полях — незаконченная фраза: «Описание причастия и... разве мы не знаем (пример конкретного мышления)...»

¹⁰ В рукописи пропуск, цитата не приведена.

¹¹ Фраза не закончена. В автографе на отдельном листке запись с пометкой «К Стейнбеку»: «Львица носит львенка *вокруг клетки*, полагая, что пройденный ею путь есть удаление от первоначальной точки на такое расстояние, какое она прошла, кружась вокруг одного и того же места».

¹² В докладе 1935 г. Эйзенштейн сопоставляет «уподобление» внешнего мира (природы) внутреннему миру человека в «Короле Лире» с характерным для пралогического мышления изоморфизмом «макро» и «микро», приводя в пример полинезийский обычай, описанный датским этнографом К. А. Вернером: «Когда какой-либо полинезийской женщине нужно рожать, то является обязательным правилом, чтобы все ворота в селении были раскрыты <...> То есть вся обстановка, все отсутствующие детали должны быть оформлены в одном и том же характере, отвечающем основной теме того, что происходит...» (2, 113). Другой пример (из книги Дж. Фрезера «The Magic Art», 1911) приводится в «Режиссуре»: «Когда мужья охотятся на кабанов, никто в селении не имеет права мочить руки или касаться масла. От этого могут размякнуть пальцы ушедших на охоту или ладони их могут стать скользкими, в силу чего кабан может выскользнуть из их рук. То есть в охоте принимает участие любое существо, хотя бы оно локально никак не было связано с ушедшими» (4, 444).

¹³ Анализируя в докладе 1935 г. эффект «замещения» изображения врача в фильме «Броненосец „Потемкин“» крупным планом его пенсне, Эйзенштейн называет этот прием «типичнейшим признаком мыслительных форм из арсенала раннего мышления», для которого «целое и часть рассматриваются просто как одно и то же <...> Так, например, когда вам дается украшение, содержащее зуб медведя, то это означает, что вам передан медведь целиком или, что в тех условиях одно и то же, вам передана сила целого медведя» (2, 110—111).

¹⁴ Разбирая случай актерского творчества, когда «материалом творчества оказывается сам художник», Эйзенштейн в докладе 1935 г. отмечает, что состояние «единого в этом случае объекта-субъекта творчества целиком вторит картине психического состояния и представлений, отвечающих ранним формам мышления». Далее проводится сопоставление психологии индейцев племени бороро (которые «утверждают, что они, будучи людьми, в то же самое время являются и особым видом распространенных в Бразилии красных полуагав» — 2, 113), с психологическим самоощущением актера во время создания или исполнения им роли. Это сравнение иллюстрируется высказыванием актрисы С. Г. Бирман: «<...> праздником для актера является тот день и та в этот день минута, когда актер перестает говорить об образе „она“, а говорит „я“. Причем это новое „я“ не личное „я“ актера и актрисы, а „я“ его образа <...>» (2, 114).

Какой пример из творческой практики актера Александринского театра В. Н. Давыдова имел в виду Эйзенштейн, установить не удалось.

¹⁵ Эйзенштейн возвращается к этой проблеме в январе 1948 г. в работе «К вопросу мизансцены»: «Фрейд в свое время очень шумел, объ-

явив (доказав и обосновав), что оговорка и Fehlhdlg* суть по существу не оговорка и не Fehlhdlg, но истинные намерения, прорывающие Deckhdng,** которым они в силу внешних условий, требований и обстоятельств прикрыты, скрыты, „подавлены“. Константин Сергеевич в этом же разрезе пропагандировал „подтекст“ как ток подлинного содержания речи, параллельный поверхностно-условному течению диалога: истинная линия содержания под покровом безотносительной видимости <...> Это же самое явление должно касаться не только области душевного содержания и отсюда содержания действий актера, но и всего пластически-пространственного и звукового выражения (воплощения) как игры, так и всех элементов спектакля в целом <...>» (4, 717).

В материалах к книге Эйзенштейн приводит тот же пример, цитируя главу «Двигательное неистовство» («Bewegungssturm») из «Медицинской психологии» Кречмера: «... Прекраснейший пример атактистического двигательного неистовства представляет истерический припадок, который наряду с пробильными ритмическими элементами (дрожательные и судорожные движения) заключает в себе прежде всего избыток сильнейших запретительных и конвульсивных движений...»

... «Истерическая женщина» не додумывается до ясного взвешивания своего положения и тех выходов, которые представляются из него, но в ней все более будет расти недифференцированно тупое, но очень сильное внутреннее состояние чувства, общее чувствование невысости, стремление, имеющее характер слепого влечения — какою бы то ни было ценою выйти из «данного» положения. И это напряженное состояние чувства, без всякого опосредствующего взвешивания мотивов, будет прямо преобразовываться у нее в целое неистовство двигательных раздражений, совершенно так же, как у инфузории, мышцы или птицы, посаженной в клетку. Она действует подобно тому, как спугнутая курица за узкой оградой, которая начинает кудахтать, распускать крылья, барахтаться и противиться, пока наконец благодаря этому перепроизводству движений, она не очутится около щели в загородке, через которую она может убежать...» (Kretschmer E. Medizinische Psychologie. Leipzig, 1926, S. 148—151).

¹⁶ В разделе книги «Метод» с рабочим заголовком «Ритмический барабан» С. М. Эйзенштейн анализирует способы «обработки, которой подвергается прежде всего человек, „обреченный“ войти в круг чувственного мышления». Он пишет далее: «Обработка эта первым средством имеет то, что можно было бы назвать „ритмическим барабаном“... Начать с простейшего, с буквального — с ритуальных барабанов культа Ву-Ду (остров Куба). Мерный стук их, во все убыстряющемся темпе, приводит вторичных им слушателей в состояние полного иступления. И они находятся в полной власти образов, которые проносятся перед их возбужденным воображением, или тем, что внушает им ведущий... Ритмический барабан католической религиозной машины описан Золя в „Лурде“... Для экстаза православного — описание оставил Горький... Вкратце — ответ на естественный вопрос: почему ритмический барабан нас так возвращает на регрессивные стадии мышления? Ответ подскажется сам собою, если мы вспомним, что все то, что в нас происходит помимо сознания и воли, — происходит ритмически: сердцебиение и дыхание, перистальтика кишек, слияние и разделение клеток и т. д. и т. д. Выключая сознание, мы погружаемся в нерушимую ритмичность дыхания во время сна, ритмичность походки сомнамбулы и т. д. И обратно — монотонность повторного ритма приближает нас к тем состояниям „рядом с сознанием“, где с полной силой способны действовать одни черты чувственного мышления» (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 244).

¹⁷ В рукописи пропуск. Принципиальное отличие искусства от всех «напоминающих» областей, где также «имеют место явления, свойствен-

* Ошибочное действие (нем.).

** Маскирующее действие (нем.).

ные ранним формам мышления», Эйзенштейн видел в «неразрывном единстве этих элементов чувственного мышления с идейно-сознательной устремленностью и влечностью» (см. упомянутый выше доклад 1935 г.). Там же дается и определение диалектики произведения искусства: «Воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное устремление по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления. Полярное разведение этих двух линий создает ту замечательную напряженность единства формы и содержания, которая отличает подлинные произведения» (2, 120—124).

¹⁸ В рукописи далее пропуск. Видимо, Эйзенштейн намеревался развить данное положение — см. вступительную часть доклада 1935 г. (2, 94—106).

¹⁹ В рукописи далее пропуск.

²⁰ Имеется в виду известное высказывание К. Маркса об античности как «детстве» человечества. Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 736—737.

²¹ Далее в рукописи пропуск с пометой: «Гоголь — Толстой (по Мышковой)». Цитата восстановлена публикатором по экземпляру книги Л. Мышковой из личной библиотеки С. М. Эйзенштейна с его пометами.

²² Мышкова Л. Л. Толстой. Работа и стиль. М., 1938, с. 191—192.

²³ См.: Hamann R. Der Impressionismus in Leben und Kunst, Köln, 1907.

²⁴ См. об этом подробнее в исследовании Эйзенштейна «Цвет» (3, 500—567).

²⁵ Далее конспективный набросок: «Толстой. Короленко о нем. Сбивчивость Наташи и Гоголевское „аще не будете“». Видимо, Эйзенштейн намеревался здесь развить мысль о непосредственном восприятии действительности и его роли в искусстве. В его незавершенном исследовании «Метод» целый раздел отведен анализу описания в «Воине и мире» восприятия Наташей Ростовой оперного спектакля. В книге В. В. Вересаева «Гоголь в жизни» (М.—Л., 1933, с. 502) Эйзенштейн отметил следующее свидетельство: «В последние дни он имел еще силы писать хотя дрожащею рукою... На длинных бумажках писал он большими буквами: „Аще не будете малы, яко дети, не увидите в царствие небесное“» (из письма С. П. Шевырева к М. Н. Синельниковой).

²⁶ В сборнике «За большое киноискусство» (М., 1935) были опубликованы материалы Всесоюзного творческого совещания работников советской кинематографии, состоявшегося в Москве 8—12 января 1935 г., в том числе доклад С. М. Эйзенштейна (см. 2, 93—130).

²⁷ Почти одновременно с заметками о психологии искусства Эйзенштейн в сентябре 1947 г. начинает статью «Похвала кинохронике» (автограф хранится в ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1030). В этом наброске Эйзенштейн определяет хронику как начальную стадию художественного фильма, по аналогии с процессом становления изобразительного искусства, для которого такой начальной стадией являются наскальные изображения и орнамент. Развивая эту аналогию, Эйзенштейн сравнивает «одноточечную» хронику типа «Патэ-Журнала» (т. е. простую автоматическую фиксацию фрагмента реальности) со стадией «обвода контура» в изобразительном искусстве, а «мудрую хронику» (типа «Киноправды» и «Киноглаза» Дзиги Вертова) — с орнаментом. На «стадии орнамента» в хронике вырабатываются такие приемы, как праспекдоха (информационный крупный план) и прамонтаж, которые разом разовьются в *parts pro toto*, и монтаж третьей стадии, где они становятся уже средствами создания развитого художественного образа. Тот факт, что «советское кино начало с того же, что и начальный порог культуры человечества вообще — с хроники», представлялся Эйзенштейну чрезвычайно существенным для разработки методологических принципов в истории кино. Помимо «консервирующей» функции (сохранения, закрепления «прошедшего события»), хроника **есть** также

своеобразный паллиатив «участия» в подлинном событии — «соучастие через отражение и воспроизведение». Дальнейшее естественное развитие этой имманентной искусству тенденции Эйзенштейн видел в телевидении. Поэтому «стилизация под хронику», характерная для некоторых направлений послевоенного кино (в «Похвале кинохронике» говорится, в частности, о фильме «Рим — открытый город» Росселини), рассматривается здесь с точки зрения внутренней логики развития экранных искусств, как «эстетический маньеризм».

²⁸ Вероятно, имеется в виду фраза Ф. Энгельса в письме к П. Лаврову от 12—17 ноября 1875 г.: «Взаимодействие тел природы — как мертвых, так и живых — включает как гармонию, так и коллизии, как борьбу, так и сотрудничество. Если поэтому какой-нибудь, с позволения сказать, естествоиспытатель позволяет себе подводить все богатое многообразие исторического развития под одностороннюю и тощую формулу „борьба за существование“, формулу, которая даже в области природы может быть принята лишь *cum grano salis*,* то такой метод сам себе выносит обвинительный приговор» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 34, с. 134).

²⁹ В работе 1929 г. «Драматургия киноформы (О диалектиком подходе к форме)» Эйзенштейн определяет «человеческую выразительность» как «конфликт мотивов», «... мыслимый в трех фазах.

1. Чисто словесное проявление. Без интонации — языковая выразительность.

2. Жестикуляционная (мимически-интонационная) выразительность. Проекция конфликта на всю выразительную систему тела человека («Жест» и «Звуковой жест» — интонация).

3. Проекция конфликта в пространственность. При возрастающей интенсивности мотивов зигзаг мимического выражения по той же формуле искажения выбрасывается в окружающее пространство. Это выразительный зигзаг, возникающий благодаря членению пространства человеком, который движется в нем» (цит. по автографу, хранящемуся в ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1011, пер. с нем. И. Эпштейн и Н. Клеймана).

³⁰ Эйзенштейн имеет в виду режиссуру Станиславского, Мейерхольда и, по всей видимости, Таирова. Сравнительный анализ творческих принципов Станиславского и Мейерхольда см. в кн. «Режиссура» (4, 432—448). Театральные направления, методика которых была, казалось бы, взаимоисключающей, Эйзенштейн считал диалектически взаимосвязанными: школы «нутряные» и школы «конструктивные» (чтобы не называть имен) находятся не в «метафизическом», а в естественном этапном противопоставлении. Причем каждая в системе своей и в методах поэтно отвечает определенной фазе в развитии мышления, не только художественного, но и мышления вообще (4, 433). В обеих школах Эйзенштейн усматривал ошибку «механического *pars pro toto* — распространения своего участка познания истины на истинность в целом» — будь то «диктатура иррационального (пралогика)» или же «диктатура ультрарационального (формальная логика)» (4, 432).

³¹ Здесь имеется в виду принцип «целокупности» (Totalität), одно из основных положений мейерхольдовской «биомеханики», согласно которому в осуществлении каждого движения принимает участие все тело. Разрабатывая свою теоретическую и педагогическую концепцию выразительного движения, Эйзенштейн обобщает результаты многочисленных исследований (Р. Бода, Л. Клагеса, Ф. Дельсарта и др.) — см. рукопись исследования, написанного совместно с С. М. Третьяковым в 1923 г. (ЦГАЛИ, ф. 1923, ед. хр. 901). Сопоставляя свою концепцию выразительного движения с биомеханикой, Эйзенштейн писал в дневниковой записи 30 IX 1946 г.: «Из всех принципов продуктивен только... один. К тому же первый <...> Альфа и омега теоретического багажа о выразительном движении, вынесенного из занятий по биомеханике, укладывается целиком в те-

* Невсерез (лат.).

зис № 1 (и тезис № 16, как прямой дериватив первого). 1. Вся биомеханика основана на том, что если работает кончик носа — работает все тело. В работе самого незначительного органа участвует все тело... 16. Жест есть результат работы всего тела. *И все <...>* Все же остальное в моем учении о выразительном движении МОЕ» (4, 751). Уже в октябре 1924 г. в программной статье «Монтаж киноаттракционов» формулируется выразительное движение как «выявление борьбы мотивов: эмоционально-инстинктивного устремления и тормозящего сознательно-волевого начала», которое осуществляется в «двигательном конфликте между устремлением тела в целом (отвечающем тенденции инстинкта и являющемся материалом выявления рефлекторного движения) и тормозящей ролью сознательно сохраняемой инерции конечностей (отвечающей роли сознательно волевого торможения, осуществляемого через конечности)» (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 751). Таким образом, Эйзенштейн противопоставляет мейерхольдовской биомеханике свой принцип «реагирования в противоречиях», который он по-лематически называл «бимеханикой».

³² Режиссерскую разработку сцены ареста Вотрена Эйзенштейн предлагал своим студентам в ГИКе на практических занятиях. Впоследствии этот этюд был включен в исследование «Монтаж» (2, 339—343). Исходя из того, что «мизансцена должна служить графическим обобщением того, чем является содержание действия», Эйзенштейн определяет как правильную и выразительную такую мизансцену, которая является «обращенной метафорой» («круг и аутсайдер»), т. е. переводом в реальное физическое действие психологического содержания сцены и взаимоотношений действующих лиц, — Вотрен «вытолкнут из круга порядочных людей». Соответственно неправильным решением будет такая схема, где Вотрен окажется в центре группы. Сценяческую разработку этой сцены см. подробнее в кн.: Нижний В. На уроках режиссуры С. Эйзенштейна. М., 1958, с. 15—30.

³³ См. гл. «Движение стилей» в кн. «Режиссура» (4, 82—90).

³⁴ См. гл. «Об отказном движении» в кн. «Режиссура» (4, 81—90). В материалах к исследованию «Метод» Эйзенштейн пишет об отказном движении: «Состоит оно в том, что для четкости восприятия движения на сцене следует всегда, прежде чем сделать движение в определенном направлении, сделать некоторое меньшее предварительное движение в обратном направлении. В таком случае интересующее нас движение (оказывающееся вторым по счету) будет начинаться не незаметно, с „мертвой точки“, а на резком переломе контрастных движений. Диапазон самого действия будет больше. Заметность его, как второго, будет отчетливее и т. д.». Принцип отказного движения, по Эйзенштейну, применим не только к физическому действию — перемещению — и распространяется отнюдь не только на область актерской выразительности: «Закономерность его остается той же и в образах поэзии <...> и в смене крупных планов (для получения эффекта очень крупного плана нужно перед ним дать монтажный кусок с явно меньшим размером); и в смене направления взглядов крупных планов». См., например, анализ фильма «Александр Невский» в статье «Вертикальный монтаж» (2, 245—266).

³⁵ См.: Всеволодский (Гернгросс В.). История театрального образования в России. СПб., 1913, т. I, гл. 1.

³⁶ Описание игры Саданзи см. в «Режиссуре» (4, 84).

³⁷ См. статью «Чародею грушевого сада», посвященную творчеству великого китайского артиста Мей-Ланьфана (5, 311—324).

³⁸ Имеется в виду ленинское определение диалектики познания: «Движение познания к объекту всегда может идти лишь диалектически: отойти, чтобы вернее попасть — *reculer pour mieux sauter (savoir?)* *.» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 252).

³⁹ Эйзенштейн отмечает для себя необходимость точнее определить ход своих рассуждений.

* Отступить, чтобы лучше прыгнуть (познать?) — (франц.).

⁴⁰ В рукописи пропуск, цитата не приведена. Эйзенштейн имеет в виду слова Ф. Энгельса в «Развитии социализма от утопии к науке»:

«Для метафизика вещи и их мысленные отражения, понятия, суть отдельные, неизменные, застывшие, раз навсегда данные предметы, подлежащие исследованию один после другого и один независимо от другого. Он мыслит сплошными непосредственными противоположностями; речь его состоит из: „да—да, нет—нет; что сверх того, то от лукавого“⁴¹. Для него вещь или существует или не существует, и точно так же вещь не может быть самой собой и в то же время иной. Положительное и отрицательное абсолютно исключают друг друга; причина и следствие по отношению друг к другу тоже находятся в застывшей противоположности. Этот способ мышления кажется нам на первый взгляд совершенно очевидным потому, что он присущ так называемому здравому человеческому рассудку. Но здравый человеческий рассудок, весьма почтенный спутник в четырех стенах своего домашнего обихода, переживает самые удивительныеключения, лишь только он отважится выйти на широкий простор исследования» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 19, с. 203—204).

⁴¹ См. прим. 13.

⁴² В рукописи цитата не приведена.

⁴³ См. доклад 1935 г. (2, 116—117).

⁴⁴ В рукописи цитата не приведена. Имеются в виду слова Ф. Энгельса: «Когда мы подвергаем мысленному рассмотрению природу или историю человечества или нашу духовную деятельность, то перед нами сперва возникает картина бесконечного сплетения связей и взаимодействий, в которой ничто не остается неподвижным и неизменным, а все движется, изменяется, возникает и исчезает. Таким образом, мы видим сперва общую картину, в которой частности пока более или менее отступают на задний план, мы больше обращаем внимание на движение, на переходы и связи, чем на то, что именно движется, переходит, находится в связи». (Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 19, с. 202).

⁴⁵ Вышеприведенные примеры заимствованы Эйзенштейном из кн.: Smith A. H. *Chinesische Charakterzüge*, 1900.

⁴⁶ См. кн.: Granel M. *La Pensée Chinoise*, Paris, 1934. В своих теоретических разработках Эйзенштейн неоднократно обращается к анализу этой фундаментальной бинарной оппозиции, организующей все семантическое поле китайской культуры. В материалах к исследованию «Метод» сохранился блестящий анализ ряда живописных произведений в плане эстетической функции этой оппозиции. Принцип «чета-нечета» использовался Эйзенштейном также для анализа собственного творчества. См.: «Неравнодушная природа» (3).

⁴⁷ Тиссэ Эдуард Казимирович (1897—1961) — известный советский кинооператор, снимавший с Эйзенштейном все фильмы.

⁴⁸ Имеется в виду фильм режиссера Марка Донского, выпущенный в прокат под названием «Сельская учительница» (1947).

⁴⁹ Леви-Брюль приводит следующий пример: «Индийцы-клататы не имеют родового термина для понятия лисицы, белки, бабочки и т. д., но каждая порода лисиц, белок и т. д. имеет у них свое особое имя» (Леви-Брюль Л. *Первобытное мышление*. М., 1930, с. 114). Там же приводится пример из языка эве: «Тому сознанию, о котором идет речь, идея движения или ходьбы никогда не представляется изолированно: это всегда какая-нибудь определенная манера ходить, которую туземцы изображают при помощи звуков» (см. об этом подробнее в кн.: Westermarck D. *Grammatik der Ewesprache*, Berlin, 1907).

⁵⁰ См. уже упоминавшуюся характеристику в докладе 1935 г. (прим. 17), а также определение диалектики художественного образа в кн. «Режиссура»: «полная картина становления законченного сознательного образа — будь то образ произведения, образ элемента или детали вашего построения — непременно проходит три этапа: стадию чувственного мышления («пралогическую формулировку») и логического анализа, с тем чтобы затем объединить эти два последовательных этапа развития в едином мо-

менте соприсутствия (в снятом виде), давая окончательную форму — образ произведения» (4, 430).

⁵¹ Анализируя в набросках к кн. «Метод» данное определение, Эйзенштейн усматривает в нем диалектическое единство «уровней сознания»: «здесь совершенно отчетливо указано, во-первых, что форма и содержание относятся к разным уровням социальных систем и представлений; во-вторых, что уровни эти *стадиально* между собой связаны и отстоят друг от друга на одну фазу развития; в-третьих, что единство формы и содержания достигается через органическое единство обоих этих уровней сознания в произведении искусства. Понятия «национальное» и «социалистическое» эволюционно действительно стоят именно в таких взаимоотношениях, а гармоническое единство обоих социально разрешено *строим* советского общества и государства, эстетически же — в стиле социалистического реализма — отражаются эти же социальные принципы в области литературы и искусства» (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 261).

⁵² Анализируя в материалах к исследованию «Метод» воплощение в формах искусства «царств природы», эволюционно отстоящих друг от друга на одну ступень развития, Эйзенштейн пишет: «Представителю каждого „царства“ для того, чтобы оформиться в произведение искусства, приходится принимать форму, свойственную представителю „предыдущего“ царства!

Чтобы войти в искусство, т. е. чтобы обрести образ, чтобы приобрести форму и стило,

растение перехватывает закон строения миперала;

животное — растения;

человек — животного;

божество — форму человека!» (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 261).

⁵³ Здесь Эйзенштейн имеет в виду случаи, описанные в истории кино, когда зритель воспринимает происходящие на экране события как реальную жизнь: например, стреляет по белогвардейцам в фильме «Чапаев», чтобы герой мог спастись, плачет над страданиями персонажей и т. п.

⁵⁴ См. прим. 24.

⁵⁵ Текст записки, датированный 22 ноября 1947 г., был приложен автором к основной рукописи «Конспекта». В публикации сокращен крайне конспективный набросок о физиологических и музыкально-эстетических предпосылках звукозрительного контрапункта в театре и кино.

IV

СООБЩЕНИЯ

О ДОКЛАДЕ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО НА СЪЕЗДЕ ПСИХОЛОГОВ В 1930 г.

Сообщение А. А. Леонтьева

Первый Всесоюзный съезд по изучению поведения человека, на котором выступил А. В. Луначарский, проходил в январе 1930 г. В нем принимало участие около 3200 человек, из них 1400 — делегатов съезда. По количеству участников это был, таким образом, совершенно уникальный форум психологов. Было заслушано более 170 докладов. Работали четыре секции: общая, педагогическая, психотехническая и секция патологической психоневрологии.

Хотя в названии съезда употреблялся термин «поведение», на деле это был завершающий этап борьбы с разного рода «поведенческими», механистскими и позитивистскими течениями в советской психологии, — борьбы, в которой победило диалектико-материалистическое понимание. За полгода до съезда, летом 1929 г., прошла дискуссия «Рефлексология или психология», в ходе которой стала совершенно ясной несовместимость рефлексологической теории акад. В. М. Бехтерева с подходом марксистской психологии к психическим явлениям. Эта теория, в которой социальная природа психики по существу отрицалась и подменялась механистическим материализмом, биологизмом, в которой психическое сводилось к физиологическому, подверглась критике еще в конце 20-х годов, особенно со стороны Л. С. Выготского. В то же время съезд резко критиковал попытки свести психологию к физиологии условных рефлексов (А. Г. Иванов-Смоленский и др.). Был осужден и вульгарно-социологический подход к психике. Правда, руководители съезда (А. Б. Залкинд, К. Н. Корнилов и др.) сумели провести на нем точку зрения так называемой «реактологической» школы, которая не получила со стороны участников съезда достаточной критики, — эта критика

состоялась только в 1931 г., когда на место понятия «реакции», реактивного поведения как предмета психологического исследования, было поставлено *сознание* — свойство мозга, являющееся отражением объективной реальности.

Таким образом, съезд, подводя итоги одному этапу в борьбе за марксистско-ленинскую психологию, в то же время знаменовал собой начало следующего — «антиреактологического». Существенно подчеркнуть, что А. В. Луначарский, как можно видеть из его доклада, в сущности, говоря о «поведении», имеет в виду именно сознание, а в начале и конце выступления он прямо говорит о сознании.

Факт выступления Луначарского на съезде был очень характерен для его направленности на практическое использование психологических знаний в идеологической работе (так, в рамках съезда было специальное совещание по работе с комсомолом; в резолюции съезда содержится требование тесной связи психологов с профсоюзами, комсомолом, партией, учреждениями, ведущими работу по воспитанию, по переделке быта, труда и личности). Доклад Луначарского был издан отдельной брошюрой.¹

Уже в первой части доклада А. В. Луначарский четко обрисовывает проблему социального управления сознанием людей, — проблему, поставленную еще К. Марксом, Ф. Энгельсом, В. И. Лениным. При этом исключительно важно, что он понимает такое управление не как манипулирование сознанием (именно такова позиция, скажем, американских социальных психологов от 20-х годов до наших дней), а как «процесс воспитания» и даже, что особенно следует отметить, «самовоспитания».

Само определение антропологии, данное Луначарским, звучит сейчас весьма своевременно и животрепещуще: в нем совершенно ясно отражена ленинская позиция в вопросе о воспитании сознательности трудящихся, позиция, последовательно отстаиваемая Коммунистической партией и нашедшая наиболее яркое выражение в материалах XXIV и XXV съездов КПСС.

Устарело лишь упоминание о «педологии» как «точной науке». Как известно, в постановлении ЦК ВКП(б) от 4 июля 1936 г. «О педологических извращениях в системе наркомпропов» были отмечены недостатки этого направления — эклектизм, идеализм, механицизм. Впрочем, термин «педология» в 20—30-х годах употреблялся расширительно — как синоним «детской психологии», и, вероятно, именно это имел в виду прежде всего Луначарский.

Говоря о «демагогах», А. В. Луначарский дает острую критику теорий (и практики) «манипулирования сознанием» в буржуазном обществе, отмечая (совершенно правильно) примити-

¹ Луначарский А. В. Искусство как вид человеческого поведения. Л.—М., 1930.

визм этих теорий. Противопоставляя им марксистско-ленинскую науку о воспитании сознания, он подчеркивает необходимость для нее базироваться «на продуманной философской теории» — эти слова звучали в 1930 г. очень уместно, ибо как раз философской, методологической целостности, последовательного диалектико-материалистического подхода и не хватало многим направлениям в тогдашней советской психологии.

Искусство рассматривается Луначарским как «воспитательная сила». Он критикует буржуазные теории искусства, в частности теории происхождения искусства из игры или магических действий. (Едва ли, однако, можно согласиться с оценкой теории Л. Леви-Брюля о дологическом мышлении как «довольно верной»). Но в 1930 г. ее поддерживали многие видные советские психологи, в том числе Л. С. Выготский). Основная идея этой части доклада — первичность социальных функций искусства как одного из видов социального общения, как способа актуализации социальных отношений, как орудия идеологической борьбы в области сознания.

Чрезвычайно интересно относился Луначарский к прикладному искусству, к эстетике быта, совершенно правильно оценивая конструктивистские тенденции 20-х годов и указывая на «аффекциональное» отношение, на бессознательную эстетическую оценку как неотъемлемый элемент практического использования предметов окружающей среды. Нельзя не заметить, что борьба вокруг этого вопроса, пусть в неявной форме, не затихла и в наши дни: достаточно открыть «Литературную газету», чтобы убедиться, что мысль Луначарского: «архитектор должен считаться не только с тем, что поставлено перед ним как прямая техническая задача, но и с условиями человеческого восприятия», отнюдь не устарела (хотя, конечно, никто прямо не высказывает противоположной точки зрения).

Можно спорить с определением, данным Луначарским прикладному искусству, можно спорить, следует ли его считать искусством. — но идея «благоповедения», «импульса к живой деятельности» чрезвычайно интересна и плодотворна.

Дискутируя со сторонниками «искусства для искусства» и, с другой стороны, сторонниками «фактологизма» в искусстве («Художник нам важен как репортер»), А. В. Луначарский излагает такое понимание деятельности художника, которое очень близко подходит к идеям, высказывавшимся в те же годы С. М. Эйзенштейном, Л. С. Выготским, а затем легшим в основу советской психологии искусства. В сущности в докладе уже содержатся и многие мысли, ставшие в 30-х годах частью теории социалистического реализма. Отметим, что в нем совершенно определенно поставлен вопрос о художественности как необходимым условием идеологического воздействия искусства, — вопрос и поныне то и дело всплывающий в советской литературно-критической литературе и особенно острый в те годы.

Возвращаясь к значению психологии для художника («знание человека, его поведения, мотивов, которые это поведение определяют, и тех специфических идей и образов, которые на эти мотивы воздействуют»), Луначарский развертывает своего рода программу исследования психологии искусства, делая особый упор на «сознательное и полусознательное» отражение в творческом акте исторических условий и классовых особенностей. Считая историю и теорию искусства вспомогательными науками, он ставит в центр науки об искусстве именно психологию искусства. Эта позиция Луначарского не может не вызвать скепсиса у профессиональных искусствоведов; но в ней есть бесспорное зерно истины, и не случайно во многих современных работах по эстетике именно проблема эстетического творчества и эстетического восприятия выдвигается на первый план (Л. Б. Столович, М. С. Каган и многие другие).

Слова Луначарского о «душе» и о «внутреннем человеке» звучат в контексте его доклада как нечто чужеродное. Здесь он не смог разобраться в современных ему тенденциях научной психологии — конфликт психологов с рефлексологами он называет «внешним», упрощенно понимает личность и по существу дуалистически трактует соотношение «поведения» и «души». Но выводы, делаемые Луначарским в этой части доклада, совершенно правильны. И особенно интересна мысль о психологии как «одной из самых центральных наук».

Оценивая доклад в целом, можно сказать, что идеи, высказанные в нем, при всей исторической ограниченности той формы, которую они получили, представляют и поныне огромный интерес. Твердо отстаивая партийный, классовый подход к искусству и его социальной роли, Луначарский в то же время удачно избегнул вульгаризаторских, упрощенческих тенденций в этой области, в то время чрезвычайно сильных в нашем искусствоведении и особенно литературоведении. Многие мысли Луначарского, особенно связанные с местом, содержанием и задачами психологии искусства, звучат весьма современно и сейчас, почти полвека спустя и бесспорно дадут почву для размышлений специалистам в этой области.

Современному советскому читателю, особенно молодому, остаются неизвестными многие ценные исследования в области теории, истории, психологии и социологии искусства, опубликованные в 20—30-х годах, что вызывает порой «открытие Америк». Только сравнительно недавно стали доступными работы Б. Р. Виппера, С. М. Эйзенштейна, Л. С. Выготского, М. М. Бахтина; но сколько еще интересного и ценного таится в архивах и библиотечных фондах! Не настало ли время подумать об издании особой серии типа «Литературного наследия», обязательно включив в нее ранее опубликованные, но фактически недоступные сейчас книги и статьи.

Значение такой серии не только вспомнить забытое. Она может сыграть роль в борьбе за утверждение марксистско-ленинского подхода в искусствоведении. Разве не оказалось в 1975 г., что М. М. Бахтин еще в 1924 г. (!) дал такую точную и уничтожающую критику методологии русского формализма, с которой по глубине не может сравниться и десяток статей, опубликованных в наши дни?!

ТЕОРИЯ И ПСИХОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА
В НЕОПУБЛИКОВАННОМ КУРСЕ
ЛЕКЦИЙ ВЯЧ. ИВАНОВА
В БАКИНСКОМ ГОС. УНИВЕРСИТЕТЕ
(1921—1922 гг.)

Сообщение Е. Л. Белькинд

В современных условиях, когда психология художественного творчества стремится выработать на основе достижений эстетики, искусствознания, литературоведения и общей психологии свой собственный научный аппарат, актуальной представляется проблема историографии этой дисциплины. Между тем до сих пор нет библиографии и историографических обзоров литературы по проблемам психологии творчества.

Одним из интересных этапов развития этой области знания в России являются 20-е годы нашего века, когда с особенной остротой было осознано «стремление найти исходные принципы построения психологии творчества как науки».¹ Появляется ряд исследований: С. О. Грузенберг «Психология творчества» (Минск, 1923), его же «Гений и творчество» (Л., 1924), И. И. Лапшин «Художественное творчество» (Пг., 1922), А. Г. Горнфельд «Пути творчества» (Пг., 1922), восьмой том серии сборников «Вопросы теории и психологии творчества» под ред. Б. А. Лезина (Харьков, 1923). Психология творчества была тогда «новой, еще не оперившейся дисциплиной», обещавшей «пролить, может быть, новый свет на целый ряд сложных и спорных вопросов в области литературы, сравнительного языкознания, эстетики, критики и теории искусства».² Такие же широкие возможности, казалось, открывала и поэтика. В ней склонны были видеть «одну из самых общеобразовательных наук, при широкой постановке вбирающей

¹ Мейлах Б. С. Психология творчества. — В кн.: КЛЭ. М., 1971, т. 6, с. 69.

² Грузенберг С. О. Психология творчества. Минск, 1923, с. 11.

так много разнообразного поучительнейшего материала, что в этом отношении с нею едва ли может сравниться какая-либо из наук, на совокупности которых должна быть основана система общего образования».³

При таком подходе зачастую стирались грани между психологией творчества, эстетикой и поэтикой. В результате само существование психологии творчества как науки становилось проблематичным.⁴ Положение осложнялось тем, что категориальный аппарат каждой из этих наук был очень мало разработан. Так, в области поэтики шли напряженные теоретические искания: 20-е годы — время горячих споров о методологии изучения художественного творчества. Оценивая сложившуюся обстановку, А. И. Белецкий писал: «Еще не так давно слово „поэтика“ дико звучало в устах рядового, хотя бы и слышшего интеллигентным русского читателя». Занятия теорией словесности не пользовались популярностью в среде научных специалистов, а в гимназических учебниках господствовала схоластика. «Меньше чем за два десятилетия положение резко изменилось».⁵ Этому способствовало широкое изучение статей по исторической поэтике А. Н. Веселовского, публикация трудов А. А. Потебни, опыт популяризации их идей в сборниках «Вопросы теории и психологии творчества» (1907—1923).

Члены ОПОЯЗа направили интерес читателей к изучению художественной формы, но понимали ее вне историко-социальной обусловленности. Формальной поэтике как последнему слову в области теоретической продолжала противостоять поэтика психологическая как «учение о психологической сущности поэтического творчества и его воздействия на воспринимающую личность читателя».⁶ Для этого времени была характерна пестрота исходных позиций, смешение разнородных взглядов, поиски в области психологии творчества.

К этому периоду относится и преподавательская деятельность Вяч. Иванова в одном из первых созданных в годы Советской власти новых университетов в Азербайджанской ССР. В течение трех лет своей работы в АзГУ он читал лекции и вел семинары по поэтике.⁷ В архиве проф. В. А. Мануйлова сохранился конспект лекций по поэтике, прочитанных Вяч. Ивановым в 1921—1922 гг. (конспект сделан студентом Бакинского университета О. Тер-Григоряном, общий объем 175 стр. рукописного текста; конспект не опубликован). Несмотря на всю неполноту и неизбеж-

³ Горнфельд А. Г. Пути творчества. Пг., 1922, с. 21.

⁴ Грузенберг С. О. Психология творчества, с. 16—17.

⁵ Белецкий А. И. Несколько слов о разработке научной поэтики в России и на Западе. — В кн.: Мюллер-Фрейнфельс Р. Поэтика. Харьков, 1923, с. 3—5.

⁶ Там же, с. 12.

⁷ Котрелев Н. В. Вяч. Иванов — профессор Бакинского университета. — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та, 1968, Труды по русской и славянской филологии. XI. Литературоведение, с. 326—327.

ную в таких случаях фрагментарность, сохранившийся материал дает представление о структуре курса, о понимании Ивановым задач поэтики, об отношении автора к ряду его предшественников и современников. Во многом основанный на «копятах эстетических и критических» (какими были книги В. Иванова «По звездам» (Пб., 1909) и «Борозды и межи» (М., 1916)), этот курс явился своеобразным обобщением представлений Иванова о природе художественного творчества. В какой-то мере говорит он и об известной эволюции взглядов автора, обозревавшего в 20-е годы символизм с его «окраин». В «Поэтике» мы не находим прежнего «теургического» пафоса: в наступившую после революции эпоху стал очевиден утопизм идей Иванова о мистической роли символа и о рождении нового мифа.⁸ Тем более любопытными представляются сегодня отраженные в этом тексте противоречивые искания и раздумья, попытка систематического построения курса поэтики как практической дисциплины.

Анализ конспекта лекций в свете общего для того времени состояния психологии творчества, эстетики, поэтики еще предстоит в будущих историографических исследованиях. Здесь же мы ограничиваемся кратким сообщением о построении и общем содержании курса лекций Вяч. Иванова.

Первые три лекции посвящены истории вопроса и определению предмета поэтики. Эта задача представлялась Иванову особенно важной, ибо, как говорил он сам (в 1923 г. в отзыве на труд А. Евлахова «Введение в философию художественного творчества, опыт историко-литературной методологии»), «из предмета должен вытекать метод, а совершенная методологическая разработка составляет неперемнное условие науки».⁹ Поэтика определяется Ивановым как «наука или попытка систематического знания о поэзии»¹⁰ (с. 4), поэзия же рассматривается как «естественная функция языка» (с. 5), не единственная, но одна из «существенных» (с. 10). Таким образом, Иванов присоединяется к основным положениям теории словесности А. А. Потебни, с учетом которого он не совсем согласен (например, в вопросе о соотношении образа и звукообраза, об экономизации мышления в поэзии), но главная идея которого о языке как творчестве сомнению не подвергается. (Это идущее от Гумбольдта представление о языке было очень популярно среди русских символистов). «Предмет поэтического таланта, — говорит Иванов, — стихия языка. Брак поэтического таланта со стихией языка рождает поэтическое произведение» (с. 7—8). Таким образом, в центр «По-

⁸ Ермилова Е. В. Поэзия «теургов» и принцип «верности вещам». — В кн.: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX—начала XX в. М., 1975, с. 195.

⁹ См.: Котрелев Н. В. Вяч. Иванов — профессор Бакинского университета, с. 329.

¹⁰ Здесь и далее ссылки на «Поэтику» В. Иванова даются в тексте.

этики» выдвигается вопрос о сущности поэтического искусства и о том, как эта сущность проявляется в процессе художественного творчества.

Рассматривая «новейшие теоретические искания в области художественного слова», Иванов одобрительно отзывался о работах Б. Эйхенбаума, В. Шкловского и других авторов «Сборников по теории поэтического языка» (Пг., 1916, Пг., 1917) и «Поэтики» (Пг., 1919).

Однако, оценивая их наблюдения и сделанные ими коррективы, освобождающие учение Потебни от «рационалистических примесей»,¹¹ Иванов тем не менее считал, что формальная поэтика — одностороннее направление, что это попытка «упрощенного истолкования всей сложности творческого процесса». Главное, против чего выступает Иванов, — это тенденция отвести образному мышлению в поэзии второстепенную роль, тогда как именно здесь, подчеркивает Иванов, в образном мышлении, надо искать «ключ к существенному постижению художественного творчества».

Рассматривая состояние науки на современном ему этапе, Иванов приходит к выводу: «Поэтики, строго говоря, не существует» (с. 2), «поэтика — дисциплина, далекая от завершения» (с. 10), и указывает на несколько возможных подходов: поэтика может рассматриваться «как совокупность правил» «при создании поэтического произведения или при суждении о нем»; «как часть эстетики», в таком случае она будет «относиться к философским дисциплинам, рассматривать свой предмет с точки зрения его общих принципов»; и, наконец, «третий вид поэтики — поэтика историческая» (с. 2, 9). «В настоящее время, — говорил Иванов, — поэтика, чуждаясь каноники, представляет из себя дисциплину, переходящую от частного к общему, изучает индуктивным путем словесные памятники с исторической точки зрения и только таким образом стремится вывести общие законы рассматриваемого предмета». Однако, несмотря на сделанное в этой области, историческая поэтика, по мнению Иванова, «еще не наука, но подлежит научной разработке» (с. 2).

В своем курсе Иванов во многом следует традициям А. Н. Веселовского и его школы, но не только им. «После Александра Веселовского, — писал Иванов, — нужно отметить харьковские сборники Дезина». «Поэт-ученый, поэт-филолог, чуткий к внутренней исторической „памяти“ языка <...>, философ-идеалист и по-своему последовательный теоретик художественного творчества»,¹² Иванов не мог исключить из своей «Поэтики» философ-

¹¹ См. об этом: Вяч. Иванов. — О новейших теоретических исканиях в области художественного слова. — Научные известия, 2. М., 1922, с. 174—178.

¹² Аверинцев С. С. Вячеслав Иванов. Вступит. статья к кн.: Иванов Вячеслав. Стихотворения и поэмы. Л., 1978, с. 5 (Б-ка поэта. Малая серия).

ско-эстетический подход, даже несмотря на опасность показаться своим слушателям «несовременным». «Наше время, — признавал он, — не время философской обработки эстетических вопросов. Теперь нет эстетики, опирающейся на метафизику: в поэтике и эстетике господствует материал эмпирический и психология. Философское рассмотрение поэтики дело, может быть, невозможное» (с. 4—5). Но, как показывает изучение текста «Поэтики», именно за это дело и берется автор, пытаясь объединить в своем исследовании исторический и психологический подходы, претворяя их в орудие своих философско-эстетических построений.

Необходимо особо отметить следующее: в невозпроизводимости самого акта художественного творчества зачастую видели основное препятствие на пути формирования психологии творчества как науки. У Вяч. Иванова эта преграда преодолевалась в некоторой степени возможностью опереться на личный поэтический опыт.

К описанию процесса рождения поэтического произведения Иванов подходит постепенно: от анализа поэзии «с точки зрения образа и психологического содержания» (лекция IV, где речь идет о параллелизме субъекта и объекта) к рассмотрению поэзии «с точки зрения мышления» (лекция V — здесь ставятся проблемы соотношения искусства и действительности, идеализации в искусстве, отражения в нем различных аффектов), через изложение учения о синкретическом единстве различных видов искусств и происхождении поэзии к толкованию (в лекциях VII и VIII) понятий «дионисийское волнение» и «художественное созерцание». Иванов приводит учение Платона о вдохновении, повторяет формулы «дионисийского» экстаза, дает описание динамики творческого акта, сопровождая свой рассказ, как это было и в книге «Борозды и межи», иллюстрацией-схемой, «классификацией областей психики, где почерпнут замысел поэта» (с. 73). Рождение поэтического произведения показано Ивановым как путь от «подсознательного» к «сознательному», от звукового волнения к ясным образам, к полной «просвеченности поэтического материала логическим творчеством». В этой части конспекта многое повторяет прежние работы Иванова в области философии и эстетики символизма.

Иванов рассматривает типы художественного творчества и отмечает их непосредственную связь с типами мышления. Противопоставляя эстетический реализм эстетическому идеализму, наиболее ярко проявившемуся в романтическом типе творчества, Иванов упрекает романтиков в том, что они отдают предпочтение области воображения, отказываясь отдаться полностью созерцанию и интуиции. Задача гения состоит в том, чтобы остаться верным первоначальному замыслу («эпифании»), не исказить ее вмешательством своей творческой воли.

Примечанием на полях рукописи О. Тер-Григорян поясняет Иванова: «В области Intuito эпифания заключает в себе некото-

рые прозрения, интуитивные постижения, которые могут быть различны. К этой области относится миф; сюда же принадлежат Дант, „Гамлет“, все бессмертные, высокие, символические произведения» (с. 71). Характерно и еще одно примечание карандашом на полях: «Эпифанией являются образы» (с. 70) — очевидно, Иванов возвращался несколько раз к пояснению этого непривычного слушателям термина. «Что надо, — продолжает Иванов, — чтоб аполлонийский сон, — эти „плоды мечты“, „рой гостей“ был бы отражением замысла? <...> Из фантазии поэт должен взять только необходимое для своего замысла [подчеркнуто Тер-Григоряном, — Е. Б.]. Бывает, что аполлонийский сон чрезвычайно разбухает, — художник как бы топит свой замысел во всем привнесенном; бывает наоборот, художник не может питать замысел, тогда получается сухое произведение. Аполлонийский сон должен быть в должной наполненности и тонкости <...> необходимо устранить все свое волевое <...> устранить лишнюю плоть, лишние атрибуты. Успех <...> зависит от веры в замысел, что дает наивный, то есть непосредственный стиль. Если все вышеприведенные требования исполнены, мы имеем строгое, классическое искусство. Это будет поэзия строгая, без иррадиации и рефлексии, и, чтобы достичь ее, надо быть скромным копировщиком узанного — воспринятых образов эпифании» (с. 77—79). «Чем дальше мы от воли в процессе поэтического творчества, тем реальнее воспринимаемая действительность <...> Только истина прекрасна. Не истина не прекрасна» (с. 80). Заметим сразу, что это отсутствие воли касается только самых сокровенных моментов творчества. В процессе обработки замысла поэту понадобится не только воля, но и знание, «логическая просвеченность», о чем ниже.

Все эти «перипетии» творческого процесса должны быть известны, считает Иванов, в первую очередь самим поэтам. В период своей дореволюционной деятельности, находясь в центре символистского движения, Иванов стремился с помощью теоретических выступлений непосредственно влиять на литературный процесс. Характерно, что и в те годы он тоже читал лекции по поэтике (они сохранились в конспектах В. Ивановой-Шварцлон, — рукописный отдел ГБЛ). И теперь, обращаясь к студентам-филологам, будущим поэтам, критикам, литературоведам, Иванов сохраняет «учительный пафос», призывая своих слушателей глубоко постигать законы искусства.

Художник может и должен «сделаться критиком своего произведения» (с. 127). «Первая и главная задача критики — уразуметь замысел произведения», но не менее важным является и анализ того, как происходит его воплощение: критик должен уметь «рассмотреть произведение с точки зрения его совершенства» (с. 73). Проблема «воплощения», «объективации», соотношения «теургического томления» и готовых продуктов творческого процесса как проблема «границ творчества» — одна из цен-

тральных теоретических проблем не только символизма, но и всей идеалистической философии начала века».¹³

Но теперь эта проблема приобретает у Иванова вполне «земной» характер: «Многие поэты, — говорит он, — не могут усовершенствовать „плоды любимых дум“, те, кто делают это, т. е. воплощают замыслы в язык, те — художники» (с. 127). «Единство содержания и формы, — учит Иванов, — эстетически необходимо». «Произведение должно быть органическим, морфологически единым, как природа». Это «единство законов форм, проникающее все произведение, есть стиль» (с. 128). В процессе обработки замысла поэт должен пользоваться знанием законов внутренней жизни стиха, он должен «носить в себе историю слова <...> знать все значения, в которых слово может употребляться» (с. 143). Должно «считаться и с тем впечатлением, которое мы хотим произвести на читателя — пластическое или музыкальное» (с. 144). Эти и целый ряд других проблем, которые здесь не могут быть рассмотрены, определили содержание «Поэтики».

Особый интерес представляет сравнительная характеристика классиков, символистов и парнасцев (с. 132—140). Любопытны оценки, которые Иванов дает различным поэтам и композиторам с позиций своего учения о стиле, лице и манере (с. 129—131). Характерно и отстаивание Ивановым тезиса «романтическое направление <...> — минус для поэта» (с. 80). Здесь отразились заветные мысли Иванова о «кризисе индивидуализма», мечты об искусстве «большого стиля».

Несмотря на известную утопичность некоторых идей Вяч. Иванова, его попытки проникнуть в процессы поэтического творчества, все то, чем он делился со своими слушателями, не утратило интереса.

Обращенная к студентам-филологам, будущим критикам, поэтам, литературоведам «Поэтика» Вяч. Иванова проникнута пафосом сохранения великого наследия прошлого, художественных и теоретических традиций. Молодое поколение, по мысли автора, должно осмыслить искания предшественников, направленные на осознание специфики искусства и художественной деятельности.

Курс лекций Вяч. Иванова представляет сегодня интерес не только для тех, кто изучает эстетику русского символизма, но и как своеобразное отражение определенного этапа истории изучения поэтики и психологии творчества.

¹³ Ермилова Е. В. Поэзия «теургов» и принцип «верности вещам», с. 189.

О МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕРАПИИ

Сообщение Ж. Г. Шошиной

Не так давно в сборнике «Взаимодействие и синтез искусств», изданном в Ленинграде в 1978 г., академик АМН СССР и АМН ГССР А. Д. Зурабашвили затронул вопрос о возможностях психологии и психопатологии в комплексном изучении литературы.¹ Как нам представляется, интересен в этой связи вопрос, касающийся особой отрасли психотерапии — музыкальной терапии, которая находится на стыке медицины, психологии и искусствознания.

История музыкальной терапии насчитывает много веков. Лечение музыкой было распространено еще в Древнем Египте, Древней Греции и многих других странах. Этот вид терапии знал свои подъемы и спады, в наше время интерес к ней снова возрос, что связано с актуальностью проблемы социальной реабилитации душевнобольных.

Существует несколько «музыкально-терапевтических школ» в США, ФРГ, Франции, Швеции, Австрии, Польше, Румынии, ГДР. Каждая из них ставит свои цели, применяет разные методики, при этом не всегда теоретические выводы подтверждены клинико-экспериментальными исследованиями. У нас в стране музыкальной терапии уделяли большое внимание. Интерес к ней проявляли и выдающиеся русские психиатры В. М. Бехтерев,² И. Р. Тарханов.³ За последние годы музыкальная терапия начинает снова применяться в психиатрических клиниках СССР и рассматривается как один из видов психотерапии.

Однако научно-методическая база пока еще почти не разработана. Нами предпринимается попытка создания музыкальной фармакопеи, что требует пристального и длительного анализа данных, полученных в процессе работы с душевнобольными.

Научно-теоретическое обоснование музыкальной терапии — один из разделов общей темы «Мозг и музыкальное мышление», разрабатываемой сотрудниками кафедры эстетики и искусствоведения при Тбилисской государственной консерватории.

Работа ведется на базе Тбилисской городской психоневрологической больницы.

Естественно, что в самом начале исследования нас интересовал вопрос о степени сохранности музыкальных представлений у душевнобольных. С этой целью мы проводили прослушивания музыкальных произведений разных композиторов (от XVIII в.

¹ Зурабашвили А. Д. Персоналогия в комплексном изучении литературы. — В кн.: Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978.

² Бехтерев В. М. О влиянии музыки на человеческий организм. СПб., 1910.

³ Тарханов И. Р. О влиянии музыки на человека. СПб., 1898.

до 50-х годов XX столетия). Учитывая, что многие наши испытуемые неконтактны, мы предлагали им дать невербальный ответ в виде рисунка, предполагая, что рисунок, выполненный под музыку, должен актуализировать музыкальные представления.

Исследуемая группа состояла из 50 больных с диагнозом шизофрения, возраст от 20 до 40 лет, давность заболевания от 1 года до 20 лет. Все больные рисованием до болезни не занимались, в группу также не входили музыканты-профессионалы. Контрольная группа здоровых испытуемых включала 14 студентов Академии Художеств г. Тбилиси, возраст которых — от 20 до 25 лет. Работа с этой группой проводилась сотрудником нашей кафедры С. Цинцадзе совместно с нами.

Подробный анализ полученных результатов не входит в тему данного сообщения. Информация о музыкальных представлениях при шизофрении была нами прочитана на «круглом столе» в Тбилисской консерватории в ноябре 1977 г. и в январе 1978 г. в институте психиатрии им. М. М. Асатиани.

Заметим только, что музыкальные представления душевнобольных (на нашем материале) оказались не нарушены, а порой даже более тонкими, чем у здоровых испытуемых. Кроме того, представляет интерес тот факт, что рисунки наших больных до музыкального прослушивания часто носили черты «шизофренической» живописи,⁴ между тем как их же рисунки, выполненные под музыку, этих черт не имели.

Хотя название и содержание произведений испытуемым не сообщалось, всякий раз «программная» музыка зарисовывалась и больными и здоровыми в виде одинаковых образов-картин. Например, «Сирены» Дебюсси или «Ундина» Равеля ассоциировались с «морским» пейзажем.

Удивительным является результат, полученный при аналогичном эксперименте с группой детей (3 человека), находящейся на лечении в больнице. Возраст испытуемых — 15 лет, диагнозы: шизофрения, дебильность и имбецильность. Последний случай имеет в виду имбецильность средней тяжести, т. е. почти тотальное слабоумие, малый запас слов, отсутствие понятий и т. д. Этот ребенок находился в больнице с возраста 1.5 лет. Испытуемая имбецилка умела рисовать только цветы, причем один рисунок был точной копией другого. Обучить рисовать что-либо другое не представлялось возможным даже после 25-й пробы. Во время эксперимента испытуемые сидели за разными столами. Перед прослушиванием была дана инструкция рисовать под музыку. Прослушивались «Сирены» Дебюсси. Все трое нарисовали море!

С девочкой-имбецилкой мы продолжали работать и дальше. Каждый раз ее рисунки, выполненные под музыку, были резко

⁴ Карпов П. М. Творчество душевнобольных. М., 1926. Вачагдзе Э. А. Рисунки больных шизофренией, Тбилиси, 1968.

отличны по теме, техническому выполнению и набору красок от привычных для нее стереотипичных цветов.

Музыка И. С. Баха в рисунках наших взрослых испытуемых фиксировалась в виде пейзажей, чаще всего леса. Непременной деталью этих рисунков являлось солнце. Движение в рисунке направлено всегда вверху.

Произведения Шопена трактовались как нечто лирическое, часто интимного характера. В рисунках обязательное действующее лицо — человек. Правда, здесь имеется важное психологическое отличие рисунков здоровых испытуемых от больных. Здоровые актуализировали эту музыку в рисунке как дуэт мужчины и женщины (пасторальные сцены, танцы, объяснение в любви). В рисунках больных — это всегда один человек, почему-то во всех случаях женщина. По-видимому, это косвенным образом связано с нарушением социальных связей и «Я» при шизофрении, нарастающей аутизации.

Вышесказанное может свидетельствовать о наличии жесткой семантической связи в музыкальных произведениях.

И еще одно замечание. В некоторых случаях, применяя методику совмещения музыкальной терапии и арттерапии (терапии живописью), удается привлечь больных к творческому самовыражению. В самом деле, анализ рисунков показывает, что рисунки «патологические», типично «шизофренические» можно рассматривать как выражение бредовых идей, нарушения мышления, как бы «самовыражение для самого себя». Рисунки, выполненные под музыку, — это качественно иная ступень, ибо здесь имеется желание ответить экспериментатору, вступить в контакт с внешним миром. Здесь отступают болезненные переживания. Следующий, III этап, по нашим наблюдениям, может идти по двум путям.

1. Больные отказываются рисовать под музыку. Они слушают произведение и затем вступают в вербальный контакт с музыкотерапевтом, обсуждая с ним не только услышанное, но и важные для больного жизненные проблемы. Эта «реактивация» больного и является одной из целей реабилитационной работы.

2. Помимо интереса к музыкальным сеансам, у больных появляется интерес и к занятиям живописью. Эти больные активно рисуют и вне музыкальной терапии. Рисунки их, по-видимому, уже можно считать творчеством. Рисунки эти не носят черт патологии, напротив, они реалистичны, эмоционально теплы и живы.

Иллюстрацией к вышесказанному служит следующий пример.

Больной Б. Т. Д., диагноз: шизофрения, простая форма, давность заболевания — 19 лет. Сейчас больному 42 года. По специальности он физик-кибернетик. Большую часть времени провел в психиатрической больнице, куда стационарировался 11 раз. Последние 3 года находился там без выписки в тяжелом психическом состоянии. Почти все время проводил в постели, произ-

вода какие-то сложные вычисления. Контакту был доступен формально. Было выражено слабоумие по психопатическому типу. С 1968 г., находясь в больнице, стал рисовать, хотя до болезни, по нашим сведениям, интереса к рисованию не проявлял. Правда, следует отметить, что в состоянии, предшествовавшем болезни, наш больной посещал концерты, музеи, интересовался философией, обладал высоким интеллектом. Первые его рисунки были редки, носили черты выраженной патологии, отражающей его болезненное состояние. Больной рисовал либо женские тела с гигантскими формами (что отражало его сексуальную возбужденность в тот период), либо темно-фиолетовые лианы, причудливо переплетенные между собой.

Музыкальная терапия проводилась с этим больным в течение одного года (с ноября 1977 г. по ноябрь 1978 г.) ежедневно. На сеансы больной приходил охотно, также охотно рисовал под музыку. Эти рисунки резко отличались от привычной для больного тематической стереотипии. Музыкальные представления были адекватны прослушанной музыке. Больной четко различал стили, индивидуальный почерк того или иного композитора. Рисунки выполнялись вначале цветными карандашами, затем акварелью, гуашью и, наконец, маслом. Рисунки также становились более сложными по композиции, техническому исполнению. Постепенно упорядочивалось и поведение больного в отделении.

В течение первых восьми месяцев все рисунки были выполнены под музыку. Больной объяснял это тем, что «музыка будит фантазию». Жанр пейзажа стал ему особенно близким. В последние месяцы до выписки картины рисовались уже без музыкального сопровождения.

Анализ рисунков, выполненных этим больным под музыку, показал тесную связь некоторых компонентов рисунка с регистром, тембром, гармонией и ритмом произведения. Так, высокий регистр вызывал более светлые тона, интенсивность гармонии была связана с интенсивностью цвета и т. д. Удивление вызывает и тот факт, что постепенно картины больного стали носить черты профессионализма, хотя, как уже говорилось, живописи он не обучался. В конце ноября 1978 г. больной был выписан домой в состоянии хорошей ремиссии. Психологическое обследование перед выпиской показало сохранность интеллекта и эмоциональной сферы (наиболее уязвимой при заболевании психопатией). У больного появился интерес к окружающему, к людям. Находясь дома, он много рисует, читает журналы и книги, общается с родственниками и друзьями.

Мы показали несколько цветных слайдов с картин нашего больного видным советским экспертам по живописи и попросили высказать свое мнение о них. Мнение было единодушным: хотя картины не представляют ничего выдающегося в плане живописи, тем не менее они расцениваются как работы художника, прошедшего определенную профессиональную школу. Теплы, лиричны.

Исполнены на достаточно хорошем техническом уровне. Свидетельствуют об одаренности автора. Конечно, мы описали здесь случай наиболее демонстративный, яркий. Но схожая картина наблюдалась нами при работе с еще тремя больными-хрониками.

Вышеизложенное может свидетельствовать об еще одной стороне музыкальной терапии. Мы имеем в виду способность музыки вызывать в человеке скрытые, потенциально-сохранные, компенсаторные возможности, что особенно ценно в плане социальной реабилитации душевнобольных.

V

ТЕРМИНОЛОГИЯ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ И ИСКУССТВОВЕДЕНИИ. («КРУГЛЫЙ СТОЛ» КОМИССИИ КОМПЛЕКСНОГО ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА)

11 апреля 1979 г. в Москве состоялся «круглый стол» Комиссии комплексного изучения художественного творчества при Научном Совете по истории мировой культуры АН СССР. Тема этого совещания — проблемы упорядочения и развития терминологии, используемой в исследованиях литературы и других видов искусства. В совещании приняли участие специалисты в области философии, литературоведения, эстетики, лингвистики, психологии, музыковедения, театроведения, изобразительного искусства и других гуманитарных, а также естественно-математических наук.

Ниже печатается ряд выступлений на этом совещании и заметки ученых, которые не смогли на нем присутствовать, но заинтересованы в общем обсуждении этой темы.

Б. С. Мейлах

О ПОДХОДАХ К УПОРЯДОЧЕНИЮ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ И ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

(ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО)

Одним из существенных недостатков в изучении художественного творчества (литературы, живописи, музыки, кинематографии, театра и других видов искусства) является неупорядоченность терминологического аппарата. Между тем определенность терминологии и ее соответствие содержанию и признакам изучаемого объекта — весьма важное условие постижения ее сущности и закономерностей.

В противоположность физико-математическим и техническим наукам, терминология которых служит предметом постоянного внимания (существует Комитет по этой проблематике), в литературоведческих и искусствоведческих дисциплинах аналогичная работа совершенно не организована и не развернута. Учитывая ее первостепенную важность, Комиссия комплексного изучения

художественного творчества (наряду с продолжением координации и исследования своих проблем, которым посвящены ряд ее симпозиумов и трудов) приступает к обсуждению вопросов, связанных с состоянием и необходимостью упорядочения терминологии, используемой при изучении художественного творчества. Обсуждение этих проблем необходимо начать с выяснения состояния этой терминологии и определения методологических аспектов ее изучения с тем, чтобы в итоге коллективных усилий выработать соответствующие рекомендации для дальнейших дискуссий и исследований. Такие рекомендации — дело весьма сложное. Терминология, применяемая при исследовании художественного творчества, связана не только с существующим взаимодействием между различными его видами, но и с многими научными дисциплинами, а также с живой практикой развития литературы и искусства.

Таким образом, эта проблема — комплексная. Поскольку Комиссия комплексного изучения художественного творчества является единственной организацией, включающей в свой состав представителей различных гуманитарных и естественно-научных дисциплин, а также практиков, творческих деятелей литературы и искусства, можно надеяться, что в какой-то мере нам удастся привлечь внимание соответствующих институтов и научной общности к этой проблеме.

Наше совещание ставит своей задачей обмен мнениями между специалистами и первоначальную постановку вопроса о состоянии и подходах к интересующему нас предмету. При этом следует отдать себе ясный отчет в трудностях, которые предстоят. Нужно извлечь в этом отношении уроки из прошлого. Не раз поднимался вопрос об упорядочении терминологии, используемой при изучении художественного творчества, о необходимости ликвидировать разнобой в истолковании терминов, бороться с «терминологическим хаосом» и т. д. В 1950-х годах в литературоведении были предприняты попытки начать работу, которая помогла бы улучшить положение. Вопрос был заострен в статье Д. Д. Благого «Необходимо упорядочить литературоведческую терминологию».¹ В 50-х—начале 60-х годов проводились совещания на эту тему, при Советском Комитете славистов была организована терминологическая комиссия, решившая в качестве наиболее действенного средства осуществления этой задачи приступить к составлению большого трехтомного словаря литературоведческих терминов. Однако вскоре это дело заглохло. Причина, как я полагаю, заключается в том, что тогда не были выдвинуты кардинальные проблемы методологии. Нельзя ставить грандиозную задачу упорядочения терминологии без предварительной разработки общих теоретических основ самого существ-

¹ См.: Изв. АН СССР. Отд. литературы и языка, т. XX, вып. 3. М., 1961, с. 199—206.

ования, бытования, живой практики терминологической системы литературоведения, без развернутого анализа ее состояния, ее истории и перспектив, ее специфики и связей с другими науками и искусствами и ее зависимости от общих философских проблем познания духовного и материального мира. В обсуждениях того времени высказывались и деловые соображения, в частности, о необходимости создать словарь дискуссионных терминов (кроме общего терминологического словаря). Очень жаль, что он не был создан, эта задача и сегодня остается весьма важной.

Итак, именно обсуждение и выделение методологических проблем упорядочения и развития терминологии, используемой в изучении художественного творчества, — безусловная предпосылка подхода к их разработке. Началом должна стать дифференциация проблематики изучения. По моим представлениям, основными вопросами здесь являются

1. Современное состояние терминологического аппарата литературоведения и искусствознания.

2. Методологические основы и задачи упорядочения и усовершенствования этого аппарата, связанные с исходными положениями диалектико-материалистической теории познания и логики научного исследования.

3. Место специальной, литературоведческой и искусствоведческой терминологии в терминологических системах современных наук.

4. Связи литературоведческой и искусствоведческой терминологии с другими областями науки — гуманитарными (философией, эстетикой, историей, социологией, лингвистикой и др.) и естественными (физикой, математикой, физиологией высшей нервной деятельности). Генезис этих связей, а также их функции и границы, определяемые природой, спецификой и функциями художественного творчества.

5. Принципы классификации существующей литературоведческой и искусствоведческой терминологии.

6. Процессы миграции научной терминологии в литературоведение и искусствознание из гуманитарных и естественных наук, а также обратный процесс — из литературоведения и искусствознания в другие науки. Причины и результаты этих процессов. Позитивные моменты в этих процессах (связанные с расширяющимся взаимодействием и интеграцией различных наук) и моменты негативные (проявление механического переноса терминов из одной научной области в другие без учета своеобразия и специального значения таких терминов и др.). Критерии оценки и отбора новых терминов.

7. Интерпретация фундаментальных терминов в различных идейно-эстетических концепциях художественного творчества.

8. Терминология литературоведения и искусствознания и лексико-семантические процессы современного русского языка.

9. Зависимость терминологии, используемой в литературоведении

нии и искусствознании, от общих процессов развития конкретной художественной практики.

10. Теоретико-методологические принципы составления специальных словарей отдельных видов искусства (литературоведения, музыковедения, изобразительного искусства и др.), типы словарей в зависимости от их назначения (научных, для средних школ, для вузов).

Этот перечень безусловно потребует уточнений, дополнений, изменений, но для начала, возможно, окажется полезным.

Разумеется, на первом нашем совещании не может состояться обсуждение всех этих вопросов, да и для развернутых выступлений нужны иные формы, чем наш «круглый стол», — вероятно, специальный симпозиум, и не один. В порядке обсуждения нужно уловиться о некоторых общих предпосылках.

По-моему, состояние терминологического аппарата, используемого при изучении художественного творчества, хотя и неблагоприятно, но ситуацию все же нельзя считать, так сказать, катастрофической. Доказательство этому — успехи нашего литературоведения и искусствознания, научный и общественный авторитет которых, благодаря многим ценным трудам, постоянно укрепляется. Если бы терминология этих наук была бы абсолютно хаотичной, успехов в них не было бы.

Может показаться парадоксальным положение, при котором вопиющая (по мнению ряда авторов) неупорядоченность терминологии, разноречивость в толковании многих даже фундаментальных терминов в то же время сочетается с безусловными общими достижениями дисциплин, изучающих художественное творчество. Это противоречие можно объяснить тем, что ученые — авторы серьезных исследований — в одних случаях объясняют в них свое понимание тех или иных терминов, в других же интерпретация ими этих терминов становится ясной из самого исследования, из развиваемой концепции.

Среди других дисциплин, изучающих художественное творчество, в области терминологии литературоведение лидирует. Это заметно и в статьях «Краткой литературной энциклопедии», посвященных объяснению и интерпретации терминов. Но общие недостатки положения с терминологией сказываются и здесь, так что проблемы терминологии и в литературоведении не теряют своей остроты.

Другая область, общие успехи которой значительны, — киноведение (при всей неустойчивости аппарата и этой дисциплины). Наименее определены и устойчивы аппарат музыковедения (за исключением анализа структуры музыкальных произведений), но это связано со спецификой музыкального творчества, образы которого с трудом поддаются вербальным определениям.

Упорядочению терминологии должна предшествовать классификация ее разделов. Есть термины устойчивые и однозначные. К ним относятся в значительной мере термины поэтики (хотя и

здесь много разноречивых сложных определений) и в особенности стихосложения.

Есть другой тип терминов, которые могут показаться однозначными, но на деле меняют свое содержание в зависимости от того, в системе какого мировоззрения, идеологических и художественных позиций они используются. Скажем, такие общеупотребительные «фундаментальные» термины, как «образ» или «символ», имеют совершенно различный смысл в нашей науке и у теоретиков символизма или в современном модернизме. Наконец, литературоведческими и искусствоведческими терминами считаются и такие слова, как «эстетический идеал» или «прекрасное». Они введены и в литературные словари, хотя, по существу, являются не терминами в обычном смысле, а сложными категориями, носят характер концептуальный и в них концентрируются целостные идейно-эстетические системы. Видимо, необходимо подразделять различные слои терминологии — собственно термины, используемые в литературоведении, киноведении, музыковедении и др., и общеэстетические понятия, категории широкого философского, концептуального характера, интерпретируемые каждой из этих дисциплин соответственно их специфике. К тому же имеются такие определения, которые при всей видимости их однозначности в нашей теории литературы и искусства приобретают в контексте тех или иных исследований различный смысл или смысловые оттенки. Не говорю уж о романтизме — здесь до сих пор нет даже относительной ясности. Но в одной из прошлых дискуссий В. Ф. Асмус, говоря об употреблении термина «реализм», уподобил его знаменитому, который разъезжает в наглухо закрытой карете с опущенными шторами по литературам всех времен и народов. Это его образное сравнение не покажется преувеличением, если вспомнить, что есть теории, в которых утверждается, что реализм существует испокон веков и даже чуть ли не в первобытном обществе, а не возник в качестве художественной системы лишь на определенном этапе культуры человечества. Установление более или менее определенного смысла этого термина требует, как и в других подобных случаях, теоретико-исторического обоснования, и этот термин не должен применяться вроде ярлыка или «знака качества», как это иногда случается.

Большие трудности ожидают нас и в другом: можно ли в принципе и как добиться безусловной однозначности истолкования того или иного термина при изучении художественного творчества? Никакое декретирование здесь невозможно. Ведь даже Комитет научно-технической терминологии во многих случаях прибегает к формуле «рекомендуемые термины» (под этим заглавием печатаются и специальные работы). Наиболее важным явился бы, по-моему, анализ поначалу хотя бы небольшого числа наиболее существенных, фундаментальных терминов литературоведения и искусствоведения, причем такой анализ, который привел бы к обстоятельным, аргументированным выводам, вскрыл бы

противоречивость, логическую несообразность, путаницу в употреблении таких терминов, заставил бы литературоведов и искусствоведов строже относиться к терминологии. Было бы полезным составление тематических перечней дискуссионных терминов и издание соответствующих сборников, посвященных их изучению.

Терминологию нашу надо улучшить и упорядочить. С этим никто не спорит, но строгость терминологии, используемой при изучении литературы и искусства, является в значительной мере относительной. Это обусловливается спецификой самого объекта изучения художественного творчества. Вопросы «точности» и «строгости» терминологии в последние годы оживленно обсуждаются в связи с общими методологическими проблемами литературоведения и искусствознания. А. С. Бушмин, возражая тем литературоведам, которые считают критерий точности вообще неприменимым к наукам, изучающим искусство, полагает, что суть дела заключается в том, «чтобы совершенствовать весь логический аппарат самой литературной науки, разрабатывать ее собственные критерии научной точности». По мнению ученого, «уже одно преодоление беспорядочного состояния литературоведческой терминологии... сделало бы наши исследования более точными и доказательными». «Но вместе с тем, — продолжает он, — в этом деле недопустим догматизм, окончательной, неизменной терминологии не может быть в литературоведении, как в любой науке».² А. Алексеев и Б. Беликов, рассматривая аналогичную проблему в более общем плане, считают, что движение гуманитарных наук к строгости определяется привнесением в них нормативов точности, выработанных ранее в других областях знания, с одной стороны, и развитием самих этих наук — с другой. Предупреждая против догматического навязывания строгости любому объекту исследования, авторы одновременно подчеркивают, что для проведения строгости в науке необходимо, чтобы эти науки имели развитый научный аппарат.³ Такие точки зрения высказывались и в других выступлениях. Есть авторы, по мнению которых критерий точности привносится в изучение литературы преимущественно математическими методами. Эти мнения вызвали решительные протесты, как и утверждения, что в изучении искусств вообще не может быть никакой даже относительной точности, так как при этом речь идет об объекте, не поддающемся строгому логическому анализу. Но ведь и в точных науках многие термины, в том числе самые употребительные, являются не однозначными, а полиморфными. Это относится и к определению информации, и даже, казалось бы, к такому ясному термину, как «статистика». В. В. Налимов привел в своей книге «Вероятностная модель

² Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969, с. 79, 84, 90.

³ Алексеев А., Беликов Б. О понятии «строгое исследование» в гуманитарных науках. — В кн.: Методологические проблемы современного искусствознания. Сб. 1. Л., 1975. с. 46, 49.

языка» множество контрастных определений этого термина — теперь же их около ста! Интересна высказанная в этой же книге мысль автора о том, что термины науки должны быть «открытыми». Они должны служить не только для выражения существующих концепций, но и для формулировок каких-то суждений в будущем.⁴

Может быть, самый острый из круга вопросов о терминологии — вопрос вторжения в литературоведение и искусствознание терминов из других наук, особенно естественно-математических. Все чаще встречаются в книгах и статьях, посвященных тем или иным вопросам художественного творчества, такие термины, как «модель», «информация», «обратная связь», «энтропия», «изоморфизм», «вероятность», «кодирование», «сигнал», «эпипентр» и т. д. Приспосабливают к описанию тех или иных ситуаций творческого процесса такие специальные термины, как «черный ящик», или к анализу стиля — «силовое поле» (а по принципу метафоризации — «семантическое поле»). Критиков этого «вторжения» можно условно разделить на три группы. Первая — серьезные исследователи, обеспокоенные размыванием устоявшейся, оправдавшей себя традиционной терминологии и видящие в излишнем оперировании терминами естественно-математических наук пренебрежение идейно-эстетической сущностью искусства, опасность формализма. Эти исследователи разбираются в существе нововводимых терминов и тонко указывают на случаи их несоответствия истинному содержанию в науках, из которых они заимствованы. Есть и другие критики, не осведомленные в существе дела, не подвергающие анализу происходящий процесс нововведения и отвергающие все «с ходу». Их раздражает (психологически) уже самый факт нарушения привычных словоупотреблений и введения новых. Любопытны факты, когда даже вполне оправданное употребление самого слова «структура» (в тех случаях, когда такое употребление не имеет ничего общего со структурализмом с его претензией на роль главенствующего направления в литературоведении, а связано с давно устоявшимся диалектико-материалистическим, давно вошедшим в наши учебники по философии смыслом) возводится в ранг формализма (в таких случаях вспоминаются слова Пушкина о журналистах, которые бранились именем «романтик» подобно старушкам, бранившимся словами «франкмасон» и «вольтерьянец», не имея понятия ни о том, ни о другом). И, наконец, представители третьей группы критиков справедливо указывают, что беспорядочные терминологические нововведения без соответствующего обоснования увеличивают хаос в этой области.

Но есть критики, которые исходят при этом из других мотивов: они возражают против самой необходимости взаимосвязи

⁴ Налимов В. В. Вероятностная модель языка. 2-е изд. М., 1979. с. 272--295, 438.

различных дисциплин при изучении художественного творчества, т. е. против общего процесса междисциплинарных связей современных наук, в котором литературоведение и искусствоведение не исключение. Встречаются мнения, согласно которым опыты использования некоторых средств естественно-математических наук якобы вредят престижу литературоведения.

Однако, как отметил М. Б. Храпченко, общая марксистско-ленинская методология наших исследований «не исключает многоаспектности филологических исследований, которые вбирают в себя также использование тех плодотворных способов изучения языка и литературы, которые выявляются в смежных научных дисциплинах, в естественных науках».⁵

Ведь сама возможность контактов литературоведения с другими дисциплинами стала осуществимой именно потому, что наука о литературе достигла высокого уровня, заняла прочное место в системе наук со своей методологией и своим терминологическим аппаратом. Конечно, для литературоведения и искусствоведения первостепенная задача — совершенствование собственной терминологии, но необходимо разобраться: чем вызван наплыв в литературоведение и искусствоведение терминов из других наук? Является ли этот процесс во всех случаях методологически ошибочным и вызван своеволием тех или иных лиц или модным щегольством с целью демонстрации мнимой учености? Конечно, имеет место и такое. Но одновременно (исключая эти явления) происходят обычные в периоды общего прогресса науки поиски возможностей пополнения терминологического аппарата, поиски слов, обозначающих те или иные стороны или элементы изучаемого объекта, перспектив обретения терминов, экономно, концентрированно определяющих то, что требует подробного, иногда весьма далекого от точности многословного описания. «Общенаучный класс слов обширен и имеет тенденции к постоянному увеличению в результате интеграции и дифференциации наук и их терминологии, а также в результате проникновения одних наук в другие»,⁶ — эта истина очевидна и в отношении литературоведения и искусствоведения. Такого рода процесс происходил с большей или меньшей интенсивностью всегда, и, если проследить происхождение ряда традиционных терминов литературоведения и эстетики, мы в этом убедимся. Термин «катарсис» был в свое время заимствован из медицины. Определение исследования жизни в литературе реализма как анатомии свободно использовал Белинский, никто его не упрекал в том, что он прибегает к медицинской терминологии. Было немало других терминологических нововведений, которые после опробования вошли в лите-

⁵ Храпченко М. Б. В поисках истины. — Лит. обозр., 1979, № 10, с. 31.

⁶ Даниленко В. П. Русская терминология. Опыт лингвистического описания. М., 1977, с. 19.

ратуроведение и искусствознание, но было много таких, которые были отброшены и теперь забыты. Тот же процесс происходит и в настоящее время, и это естественно (если такое «опробование» не связано с отрицательными, чуждыми диалектико-материалистической методологии явлениями, о которых упоминалось выше). Главное здесь — выработка критериев оценки, критериев оправданности того или иного нововводимого термина для изучения искусства, постижения его идейно-эстетической ценности, его художественной структуры. Кстати, вспомним, что и в далеком прошлом при отборе новых научных терминов часто происходила их переработка, приспособление к обычной разговорной речи и стиралась их чужеродность.⁷

Вопросы терминологии связаны с общими теоретическими дискуссиями, в которых излагаются мнения сторон, выясняется истина.⁸ Важно лишь, чтобы работы, авторы которых стремятся обосновать свое понимание новых терминов и понятий и их применение, были аргументированными.

Но и в нашем традиционном «терминологическом хозяйстве» нужно навести порядок. Следует выяснить, какие именно термины устарели и нужны только для справок, скажем только при изучении истории поэтики. Далее: нужно установить, что из терминологии оправдано взаимодействием искусств (как, например, использование в литературоведении таких терминов, как «симфонизм», «тональность», «сонатная форма», «контрапункт», «архитектура», «абрис», «фактура», «монтаж», «наплыв»), насколько оправдана миграция терминов в искусствознание из литературоведения. Не следует возражать и против разумных попыток терминологического словотворчества. Бывает, что исследователь выдвигает определения, которые, будучи аргументированными, укрепляются в науке, превращаются в термины (как «полифонический роман» у М. М. Бахтина или введенный Ю. Н. Тыняновым термин «эквивалент текста» — см. его объяснение в «Поэтическом словаре» А. П. Квятковского). Любопытно, что слово «импрессионизм» было впервые употреблено репортером в статье об одной выставке в Париже, а затем получило такую популярность, что стало одним из самых распространенных терминов в живописи и других видах искусства.

При всей сложности всех этих вопросов сегодня к ним все-таки легче подходить, чем, скажем, двадцать-тридцать лет тому назад. Теперь мы располагаем обширной литературой по методологии и логике научного познания; располагаем и рядом слова-

⁷ См.: Ольшки Л. История научной литературы на новых языках/ Пер. с нем. М.; Л., 1934, т. 2. Образование и науки в эпоху Ренессанса в Италии, с. 184.

⁸ См., например, дискуссию о структурализме: Вопросы литературы, 1965, № 6; 1967, № 1, 10. См. также: Структурализм. «За» и «против». М., 1975; статья на эту тему в кн.: Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1976.

рей. Среди них «Краткая литературная энциклопедия», «Словарь литературоведческих терминов» (редакторы-составители Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев), «Философская энциклопедия», «Музыкальная энциклопедия», «Театральная энциклопедия», «Кинословарь» и др. Терминологический материал этих изданий дает возможность для сопоставлений, критического анализа и выработки основных методологических ориентиров. Нужно учесть также и лингвистическую литературу, посвященную общим проблемам терминологии, и русской терминологии в частности.⁹

Итак, одной из важнейших задач литературоведческой и искусствоведческой наук остается максимально возможная определенность в пользовании терминологическим аппаратом и его усовершенствование. К обсуждению задач на этом пути и призывает Комиссия комплексного изучения художественного творчества.

П. В. Соболев

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЕ НОВАЦИИ И КРИТЕРИЙ ИХ ЦЕННОСТИ

Комиссия комплексного изучения художественного творчества, известная своей инициативой в постановке, обсуждении и разработке актуальных научных проблем, и на этот раз выдвинула весьма злободневную, назревшую задачу большого научного значения.

Обновление, обогащение и корректирование терминологии — процесс естественный для любой науки. Становление, а затем углубление той или иной сферы знания с необходимостью предполагает соответствующие новации в языке. Более того, без такого рода исканий и приобретений попросту невозможно движение науки: ведь терминология — часть ее инструментария. Все это достаточно очевидно. Заслуживающим размышлений оказывается другое: необычайная энергичность и даже стремительность этого процесса, наблюдаемого не только в литературоведении и искусствоведении, но и в эстетике — дисциплине, тесно с ними связанной. Думается, что вопросы терминологии, предложенные сегодня для обсуждения, нельзя решать вне этой связи.

Поскольку эти науки менее всего эзотеричны (их здание возводится не только профессиональными теоретиками, но и художниками, мыслящими о своем искусстве, критиками, педагогами;

⁹ См., например, библиографию, приложенную к упомянутым книгам В. П. Даниленко «Русская терминология» и В. В. Налимова «Вероятностная модель языка». Полезными были бы и аналитические обзоры зарубежных исследований, посвященных проблемам научной терминологии, а также многочисленных иноязычных терминологических словарей — литературоведческих и искусствоведческих.

их идеи в принципе могут и должны составлять основу универсально необходимой образованности), постольку указанная выше особенность характеризует не только язык теоретиков, но также и всех тех, кому свойственно, работая в науке, быть в то же время посредником между ею и теми, кому адресуются результаты научных изысканий.

Работая в области эстетики, мне приходится постоянно сталкиваться с последствиями «терминологического взрыва» в языке преподавателей, аспирантов, студентов. Характерны в этом смысле и некоторые главы существующего учебного пособия по марксистско-ленинской эстетике для студентов гуманитарных факультетов университетов и художественных вузов — жанра, предполагающего системное изложение фундаментальных основ науки в единстве с позитивными результатами новейших исследований.

Если бы мы допустили условно, что читающим это пособие оказался некто, чей языковой импринтинг был исчерпан в середине 50-х годов, мы получили бы эффект разобобщения — настолько преобразился к середине 70-х годов терминологический лексикон исследователей и педагогов. В главах, посвященных рассмотрению произведения искусства и процессу его восприятия, мы обнаруживаем слои специальной лексики, изначально употребительной в психологической науке («динамический стереотип восприятия»), «интерогенная и экстерогенная деятельность сознания», «синестезия информации», «эстетическая интенция» и проч.), в теории информации и кибернетике («избыточная и оригинальная информация», «блок информации», «пусковая функция текста», «концепт и адресат художественных ценностей» и проч.), в теории систем («произведение как система, искусство как метасистема», «алгоритм творческого процесса», «структура эстетического сознания»), в теории моделирования и семиотике («автоморфизм и изоморфизм моделей», «идеальная модель», «перекодирование эстетической информации», «денотативное значение», «икон-знаки и знаки-символы в языке искусства» и проч.), в физических науках («эстетическое поле», «материальный носитель», «атомарный знак»).

Соотношение традиционного и новационного в терминологическом фонде, которым располагает теоретическая мысль в целом, зависит от ее фундаментального методологического арсенала и инструментальных подходов. В каждом конкретном исследовании соотношение это меняется в зависимости от его предмета и целей. Что касается интересующих нас глав учебного пособия, то было бы несправедливо отнести необычность научной лексики (и даже некоторую нагнетенность специальной терминологии) за счет «кибернетического и семиотического поветрия». Внимательно считываясь в текст, мы замечаем, что перед нами характерный пример поисков обогащения языка эстетики путем новаций, возникающих вследствие развития комплексных исследований природы искусства и воздействия идей родственных эстетике наук.

В свое время автору этих заметок посчастливилось найти (среди других драгоценных свидетельств становления философской эстетики в России) два любопытных документа, идеи которых при кажущемся простодушии и наивности остаются глубоко справедливыми, а потому звучащими современно. В 1809 г. профессор эстетики Главного Петербургского педагогического института И. Мартынов в «Наставлении» своим ученикам, готовившимся стать профессорами русских университетов, советовал «привыкать мыслить через математические науки» и, заботясь о дальнейшем совершенствовании разума, изучать не только гражданскую историю, но и историю естественную, а также антропологию и «всеобщую грамматику». ¹ В 1823 г. Московский университет удостоил золотой медали трактат П. Морозова, размышлявшего о «родственной связи» наук точных и наук гуманитарных и доказывавшего, что непрременным условием успешного их развития является «естественное их соединение и взаимная помощь». ²

Для состояния современной эстетики характерны два взаимозависимых процесса: движение предмета исследования и движение идеала универсального познания. Первое выражается в возникновении новых модусов эстетической и художественной деятельности, в стремлении к синтезу искусств и становлении ранее не известных видов искусства, наконец, в открытии новых возможностей их функционирования в условиях развитого социального общества и научно-технической революции. О втором движении наиболее определенно и отчетливо свидетельствует тенденция к комплексному исследованию столь многосложного и многомерного, внутренне дифференцированного предмета, каким является искусство.

Теперь, в конце XX в. мы все более убеждаемся, что дружественными являются все науки и что без их «соединения и помощи» невозможно дальнейшее углубление в природу красоты и в тайны творчества. Приобретением нашего методологического сознания следует считать убежденность, что для философской эстетической мысли могут оказаться существенно интересными, идеопорождающими открытия и гипотезы науки о космосе и физическом микромире, эмпирические данные и концепции генетики, этологии, бионики, экологии (не говоря о родственных эстетике, однокорневых науках, исследующих социум и личность).

С этой особенностью современного теоретического сознания связана такая характерная черта, как использование и освоение возникшего к концу XX в. междисциплинарного («межведом-

¹ Наставление об отправлении студентов Санктпетербургского педагогического института в чужие края. — Периодические сочинения об успехах народного просвещения, 1809, № 22, с. 135—136.

² Морозов П. Речь о влиянии наук точных на успехи наук словесных. М., 1824, с. 5—6, 14—15, 17—18.

ственного») терминологического лексикона. Затем в этой связи, что вхождение в язык эстетики «негуманитарной лексики» (ис-толковываемое иногда как результат некоего поветрия или своеволия авторов) не является вторжением «варваризмов»: некоторые из «новейших терминов» на поверку оказываются исконными в языке гуманитариев («тезаурус» заимствован теорией информации из лингвистики), а другие были свойственны языку эстетики еще в пору ее становления (термин «знак» был употребителен в пособиях по эстетике, изданных в России в начале XIX в.; термин «модель» употреблялся Н. И. Надеждиным за полтора года до возникновения «теории моделирования»). Конечно, смысловое наполнение этих терминов не идентично современному нам. Обращаясь к современной ситуации, отметим, что решающей тенденцией является здесь не заимствование, а освоение терминов (а следовательно, и подходов), возникающих в других науках, а также миграция специальной лексики, способствующая взаимообогащению наук.

Содружество эстетики с любой из других наук оказывается плодотворным, если на «пересечении их идей» могут быть построены концепции, подвигающие ее к разрешению давних и новых проблем; если новые подходы, возникающие благодаря интеграции методологического опыта дружественных наук, служат углублению в предмет эстетического исследования. Из этого вытекает, что значение терминологических новаций связано с их функцией в этом процессе. Поэтому соответствующими критериями ценности новых терминов следует считать их емкость, смысловую наполненность, определенность, четкость границ, носемантическую, а потому и незаменимость.

Примечательно, что некоторые из недавних противников терминологических новаций, утверждавшие, будто все сводится к пересказыванию достаточно известного малопонятным новоизобретенным жаргоном, стали весьма активно пользоваться новой терминологией. Различие между псевдоновациями и новациями продуктивными легко устанавливается при попытке «перевести» результаты исследований, учитывающих и реализующих новые подходы, на стерильно «традиционный» язык. Столь же прозрачен вопрос об «инфляции»: является ли необходимой и достаточной насыщенность текста специальной лексикой (или же избыточной, декоративной), зависит от того, «работает» ли каждый новый термин и может ли быть без ущерба заменен устоявшейся привычной лексемой. Впрочем, даже в тех случаях, когда, на первый взгляд, это можно сделать, мы будем вынуждены заменять многословными описательными конструкциями экономные и оперативные «блоки».

Необходимо видеть также, что пополнение методологического арсенала эстетики новыми подходами ни в коей мере не ставит под сомнение научную действенность «традиционного» аппарата. Подходы эти носят инструментальный характер и должны

быть полностью субординированы генеральному философскому диалектико-материалистическому методу марксистско-ленинской эстетической науки. Любые попытки их универсализации бесплодны. Подобно этому подлинные терминологические новации в языке эстетики (так же как освоение ею специальной лексики естественных и математических наук) не ставят под сомнение «работоспособность» и продуктивность терминологии, ранее устоявшейся.

Обновление лексикона эстетики более всего оправдано при изучении языка искусства, строения художественного произведения, закономерностей художественного восприятия. Впрочем, дальнейшее углубление в проблему общественного назначения искусства столь же определенно требует новых подходов, а следовательно, и обогащения терминологии. Так, исследование функций искусства в условиях научно-технической революции предполагает размышления над «коммуникативностью», «обратной связью с публикой», явлениями «синтонии», «суггестии» и т. д.

Разумеется, терминологические искания неизбежно сопровождаются издержками. Однако это не ставит под сомнение ни оправданности этих исканий, ни уже имеющихся реальных приобретений. И если мы нередко встречаемся с размытостью терминологического значения и вследствие этого с произвольностью в истолковании обозначаемых явлений (это в особенности относится к понятиям «сигнал», «модель», «знак», «символ», «код», «язык искусства», смысловое наполнение которых у различных авторов разнится до противоречивости), то причина этому не в новой терминологии как таковой, а в отступлениях от дисциплины исследования.

Тем более настоятельной представляется необходимость проведения симпозиума относительно общих принципов пользования терминологией, систематизации накопленного нашей эстетической наукой арсенала категорий и составления соответствующих терминологических сводов и справочников.

Единственный у нас «Краткий словарь по эстетике» вышел в свет в 1963 г.; вполне понятно, что он не учитывает специальной лексики, ставшей употребительной за прошедшие с тех пор без малого два десятилетия, и прежде всего в нем нет тех самых терминов, с которыми мы постоянно встречаемся не только в узкоспециальных исследованиях и диссертациях, но и в учебных пособиях, массовых изданиях, популяризирующих достижения эстетической мысли, академических курсах и публичных лекциях, студенческих рефератах и дипломных работах.

Насущно важной задачей оказывается поэтому создание специализированного терминологического справочника для научных сотрудников, а на его основе — словаря, предназначенного для широкого круга читателей, интересующихся вопросами эстетики.

С ПОЗИЦИЙ ЛИНГВИСТА

Проблемы упорядочения терминологии литературоведения и искусствознания безусловно актуальны. В связи с этим у меня возникли следующие соображения, которые здесь можно изложить лишь в тезисной форме.

1. В современной разговорной речи (при достаточно широком ее понимании) активно распространяются слова и фразеологические сочетания типа: «Ну это — *кванты!*!» (т. е. нечто незначительное) или (*по*) *множить на ноль* (т. е. действовать так, что объект выйдет из строя, испортится, уничтожится). Такого рода окказионализмы нередко «живут веком мотылька», однако устойчива и характерна тенденция к их появлению и экспансии из первоначального очага — переосмысленной профессиональной терминологии точных наук — в широкую и пока еще малоисследованную область нелитературного просторечия. Возникает вопрос, захватывает ли эта тенденция также терминологию гуманитарных наук, каких именно, а если нет, то почему; может быть, увлеченные борьбой с квазиформализмом приверженцы одностороннего «содержанизма» просто-напросто обнаруживают прогрессирующей комплекс неполноценности — отсутствие реальной терминологии как относительно строгой системы? Если так, то разговорной речи просто нечего преобразовывать и переосмысливать.

Дело в том, что отмеченные факты и соответствующие процессы несомненно связаны со «стилем мышления» — понятием, давно уже обсуждаемым в философии и точных науках. Пожалуй, именно строгий «стиль мышления» отличает современный строго верифицируемый тезаурус естественнонаучного знания.

Теперь уже очевидно, что наука в XX в. развивалась при определяющем воздействии глубинно-интегрирующих, а не лежащих на поверхности дифференцирующих факторов. Поэтому нет ничего удивительного в примерно синхронных взрывах частотности у двух далеких, казалось бы, друг от друга слов — аббревиатуры *НТР* и ставшей в один ряд с кибернетикой *семиотики*. Именно семиотическому, или структурно-семиотическому, подходу филология (а по-видимому, и искусствознание и культурология) обязана многими открывшимися перед ней ответственными перспективами. Существо происходящих процессов, разумеется, никак не передает раздражающая серьезных исследователей модная игра в «поп-термины», щеголяние даже не всегда ясными для участников этой игры понятиями из естественно-математических наук. Существо дела в необходимости освоения «стиля мышления».

2. Проблема литературоведческой терминологии, как она ни важна, представляется производной от этой основополагающей

задачи и сама по себе даже в какой-то мере тривиальной.¹ Принципы упорядочения здесь не могут быть выработаны иначе, как путем преодоления концептуальных и методологических противоречий в самой науке. С одной стороны, «право на термин» как будто имеет любой исследователь, с другой — чувство меры и такта обязывает всех нас не усложнять без особой необходимости процессы взаимопонимания, «службой» которого призвана быть филология (С. С. Аверинцев). На практике же нередко приходится сталкиваться с отсутствием вкуса к более или менее строгой теории и интереса к идеям и терминам оппонентов. Вот пример не столько горький, сколько показательный. Если пара терминов *экспрессема*—*экспрессоид* за 15 лет не получила в теории литературы мало-мальски содержательного критического анализа, то причиной может быть не только заведомая никчемность терминов (и понятий), но и то, что теорию литературы в некоторых ее разделах лишь с большой натяжкой можно назвать теорией, которая ведь, если она настоящая, сама заинтересована в выявлении собственных несовершенств, их всестороннем обсуждении и преодолении, а не в апартееде по отношению к аргументам и идеям — нарушителям спокойствия.

Можно заметить, что и в современных лингвистических работах термин *экспрессема* диффузен, неоднозначен, противоречив. Это справедливо, но как возражение было бы неубедительно. Как Веселовский в свое время не отказался от термина *поэтика* хотя этот термин был явно скомпрометирован нормативными «пятиками» его предшественников, так и современная филология не должна отказываться от термина двухтысячелетней давности только потому, что под именем поэтики фигурируют бесчисленные родственники «и даже однофамильцы» (слова Ю. Н. Тынянова). Наоборот, диффузность термина — настойчивый сигнал к его всестороннему осмыслению теорией.

Если вернуться теперь к начальным соображениям, то, очевидно, придется только радоваться современной экспансии слова *грамматика*: «грамматика „Декамерона“», «грамматика фантазии», «грамматика идиостилия» и другие подобные «грамматики» лишней раз заставляют вспомнить «святотатственное соединение» терминов *грамматика поэзии* у акад. Л. В. Щербы в 1942 г.² Из нападков же на это «соединение», которые продемонстрировал в 1969 г. В. Б. Шкловский,³ следует: необходимость содружества лингвистики и поэтики, глубоко и впервые на новом этапе развития филологии осознанная Ю. Н. Тыняновым еще в 20-е годы, его коллеге по ОПОЯЗу осталась чуждой и «сорок лет спустя». Нам еще предстоит осознать значение и последствия указанной оппозиции, как и оппозиции Тынянов—Бахтин. Любопытно, что

¹ См.: Термин литературоведческий. — В кн.: Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.

² Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957. с. 132.

³ Иностранная литература, 1969, № 6.

М. М. Бахтин рассматривал термин «*поэтический язык*» как сочетание с качественным прилагательным, что тоже вело к недоразумениям.

3. Прокладывающее в наши дни себе дорогу содружество лингвистики и поэтики опирается и на поиски самим искусством соответствий между «точным» и «поэтическим», если воспользоваться выражением В. Гюго, поскольку «число играет в искусстве такую же роль, как и в науке...».⁴ В связи с этим эпатирующим высказыванием существенно было бы проанализировать те особенно интересные «крайние» случаи, когда сближение научных идей и поэтических прозрений осложняется своеобразием самой художественной системы, как это имело место, например, в творчестве А. Белого или В. Хлебникова. Скажу только несколько слов о последнем.

Идиостиль Хлебникова характеризует одно сильное ограничение, которое как будто не нашло серьезных продолжателей и пока не привлекло к себе интереса филологов. Это ограничение — вполне сознательный, близкий к абсолютно последовательному отказ от нерусских (неславянских) апеллятивов при построении своих художественных текстов. Естественно, что тем самым поэт почти полностью перекрыл путь в собственную поэзию огромного количества современных ему научных и технических терминов. Между тем и наука, и техника, и поэзия (шире — искусство), которая как раз в это время осваивает соответствующую терминологию (Брюсов, Белый, Маяковский и др.), живо интересуются Хлебниковом. Чтобы говорить обо всем, что его занимало, в своем идиостиле, Хлебников вынужден был прибегать к словотворчеству даже там, где к началу века сложились достаточно развитые номенклатуры и терминосистемы, опирающиеся, как почти всегда, на греко-латинский корнеслов, для Хлебникова запретный за пределами имен собственных.

Так, в 1913 г. он стремится найти эквиваленты театральным терминам: театр — *созерцог*, автор — *дей*, водевиль — *веселяна*, режиссер — *указуй* и т. д. Ср. также замену поэта через слово *поец*. В 20-е годы свою мистерию «Взлом вселенной» Хлебников жанрово определяет как *чудесававь*, для фотографии использует *светопись*, для граммофона — *самоголос*, для новейших изобретений в области кино и будущего телевидения создает ряд терминов с первой частью *тене-*. Графический образ корня квадратного из минус единицы, существенного для миропонимания поэта, фигурирует у него и как «корень из нет единицы» и «корень взв из нет себя», поскольку термин *минус* (и *квадратный*) запрещен. Стойкость запрета определяется не каким-либо «маниакальным упрямством», а рамками рассчитанного эксперимента: слова *радиотелеграммы*, *комиссары* и другие подобные так или иначе тоже присутствуют в идиостиле поэта.

⁴ Моруа А. Олимпико. М., 1971, с. 62.

С указанным ограничением несомненно связана и метафоричность хлебниковского идиостиля. В дистиллированном научном сочинении метафора, возможно, и не аргумент, но (1) она может быть сильнейшим поэтическим аргументом, (2) тем самым и образная метафора все-таки подложит истинностной оценке, (3) кажется преувеличенным представлением о том, что ученые избегают метафор. Точнее, вероятно, было бы сказать, что интуитивно сознавая пронизывающую силу индивидуально-образной метафоры, ученые прибегают к ней, как правило, лишь в принципиально сложных ситуациях, а не как поэты — в любых случаях, поучительных как эксперименты и для ученых. *Чет и нечет*, проделавший путь от известной мифологемы и игры через историко-софию и поэзию Хлебникова к названию сборника филологических статей в 20-е годы и к заглавию недавней книги Вяч. Вс. Иванова об асимметрии мозга и знаковых систем, может служить метафорическим символом содружества науки и искусства и в области средств выражения нетривиальных идей.

Отдельные положения предшествующего абзаца имеют своей целью также привлечь не только полемическое внимание к недавним работам Н. Д. Арутюновой о функциях метафоры, начавшим обсуждение предмета, важного и для теории тропов, и для терминологии.¹ Что касается хлебниковского ограничения, то следствием его было не только обилие метафор и переименование, перефразирование известных терминов, но и — что особенно важно — словотворчество как принципиальный акт, как выявление потенций своего языка для выражения того, что в духе современной модальной логики следовало бы назвать семантикой возможных миров, а сам поэт нерасчлененно обозначил как «открытие *славяния*».

В поисках выражения для семантики возможных поэтических миров поэзия опять-таки опередила науку, на этот раз — не только филологию. Термин и метафора — старая тема, но ей, как кажется, предстоит новая жизнь, поскольку речь идет о проблеме глубинной связи между научным терминостроительством и художественным словотворчеством. Эта проблема требует изучения совместными усилиями лингвистов и литературоведов.

В. В. Медушевский

МИГРАЦИИ ТЕРМИНОВ И СИСТЕМНОСТЬ НАУКИ

Функции терминов неодинаковы в различных разделах искусствознания — в критике, публицистике, в художественном слове об искусстве, в науке. В развитии науки об искусстве термины также используются по-разному. Здесь целесообразно выделить

¹ См.: Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1978, № 3, № 4.

две противоположные ситуации — открытие и систематизацию. Их разделяет фаза свободной конкуренции терминов.

В контексте открытия термины живут особой жизнью. В этот момент наука полуинтуитивно приближается к новому видению своего предмета. Чтобы зафиксировать этот едва брезжащий свет новых идей, материализовать неясный проблеск нового видения, появляется большое число терминов, в чем-то синонимичных друг другу. Эта синонимичность полезна. Она выполняет эвристическую функцию: перефразирование позволяет отчетливее осознать идею, прощупать ее с помощью различных жизненных, культурных и научных аналогий, которые стоят за терминами. Такое положение сложилось, например, в музыкальном параллелизме между формой в тесном смысле слова (композицией) и интонационной формой, воплощающей движение музыкального содержания. Стремление закрепить это новое видение музыки породило ряд новых терминов: образная композиция, драматургия, музыкальный сюжет, интонационная фабула, образно-смысловое развитие, художественная логика формы.

Далее начинается второй этап — конкуренция терминов, стихийный выбор. Главным критерием здесь оказывается продуктивность видения предметной области, продуктивность ее описания. Так, например, термин «музыкальная драматургия» (применительно к инструментальным непрограммным сочинениям) вышел как будто бы победителем в споре указанных выше терминов. Он зафиксирован уже не только в советских, но и в некоторых зарубежных работах (наша страна по ряду причин лидирует в изучении художественного содержания музыки). Победа эта была не случайной: термин казался музыковедам необыкновенно продуктивным, поскольку нес с собой в свернутом виде ассоциации едва ли не со всей огромной областью сценического искусства и со всей его теорией. И все же стихийный выбор терминов во многом иррационален. Отсутствие нужной научной рефлексии часто приводит к закреплению терминов, несущих в себе (в конкретном контексте данной науки) трудно разрешимые противоречия. Так случилось, в частности, и с термином «музыкальная драматургия».

Третий этап в жизни терминов — их осознанная систематизация. Потребность в ней связана с коммуникативной функцией науки. Терминологическая система должна обеспечивать свободный и легкий вход в науку разным лицам — начинающим исследователям, практикам, критикам и публицистам искусства, любителям искусства, проявляющим склонность к его теоретическому осмыслению, наконец, представителям смежных и более далеких научных дисциплин. Она должна обеспечивать и международное научное сотрудничество. Без терминологического костяка науки немислима современная система информационного обеспечения науки и практики.

Работа по осмыслению терминологии должна вестись постоянно. Желательно при этом захватывать термины на возможно более ранней стадии их внедрения в научную практику, потому что преодолеть инерцию неудачного словоупотребления несравненно труднее, чем вовремя воздействовать на стихийный процесс конкуренции терминов рациональными соображениями. Влияние последних может распространяться и на начальный, эвристический, этап изобретения или заимствования терминов. Дело здесь в том, что межнаучные потоки терминов в принципе упорядочены и системны. Ведь искусствоведение закономерно соприкасается с разными науками и не может не заимствовать из них соответствующие термины. Скажем, социология художественной культуры в целом, социология музыкальной культуры, социология литературного чтения не могут отграничить себя от терминологической системы социологической науки. То же нужно сказать о психологических, социально-психологических, семиотических вопросах искусства, о нейросемиотических аспектах художественного мышления и о многом другом. Нужно учесть и то, что термины могут использоваться не только для описания самой предметной области искусствознания, но и для описания и совершенствования методов исследования. А здесь может быть использован аппарат достаточно отдаленных наук, в том числе математических, — скажем, матрицы, теория графов, статистика и т. д. Но эта естественная системная миграция нуждается в осознании, поскольку здесь возникают трудности, связанные со спецификацией терминов.

Истоки трудностей определяются системным отображением мира искусства и общества в науке. Любой новый термин вторгается не в безвоздушное пространство, а в сложившуюся и устойчивую понятийно-терминологическую систему, и он начинает с ней активно взаимодействовать. При этом он перестраивает систему и перестраивается сам.

Можно было бы показать, что многие эстетико-искусствоведческие дискуссии оказались полностью бесплодными только из-за того, что их участникам казалось, что они одинаково понимают слова. Этого вопроса мне пришлось коснуться в статье «Музыкальный стиль как семиотический объект» («Советская музыка», 1979, № 3). В ней обращено внимание на то, что важнейшие категории искусства — стиль, образ, тема, жанр и др. — часто анализируются с помощью общефилософских категорий содержания — формы. Но сами эти категории конкретизируются на материале искусства по-разному. Литературоведение предпочитает развертывать их на оси художественного отражения, соединяющей мир и художественное сознание. Сделать ему это очень легко, поскольку образы литературы сами стремятся вырваться из текста и просятся в жизнь. В музыке же они прячутся в глубине звуковой ткани, и их нежное сияние нужно суметь обнаружить и попятить. Поэтому в центре интересов музыковедения оказалась семио-

гическая ось, соединяющая звук и смысл. И категории формы — содержания оказались интерпретированными именно на этой семиотической оси. Под содержанием при этом музыковедение понимает отражаемую действительность и сами результаты художественного отражения мира, а под формой — звуковое, материально опредмеченное воплощение содержания. В изобразительных же искусствах на первый план выходит «денотативная» ось, соединяющая материальное изображение с действительностью. Ключевые категории содержания — формы, проинтерпретированные по-разному в разных искусствоведениях, оказываются, таким образом, омонимами. Но если нет согласия относительно категорий, выступающих в методологической роли средств анализа, то тем более различным оказывается осознание анализируемых понятий стиля, жанра, темы, образа и др.

Опасность этой ситуации в том, что создается видимость понимания при оперировании одинаково звучащими терминами. И увидеть ясно свои и чужие позиции очень трудно. Показательно, что они открылись лишь после того, как мне пришлось заняться выяснением системных взаимоотношений категорий и основных понятий искусства. Таким образом, система категорий и понятий, отражающая систему искусства, — ключ к содержанию каждого из понятий.

Как поступить в описанной ситуации? Зафиксировать различные интерпретации как равноценные или, точнее, как равнодопустимые? Или оставить только гносеологическую интерпретацию категорий содержания — формы? А для анализа на семиотической оси предложить использовать семиотические категории означающего — означаемого? Но как быть с инерцией музыковедения, которое привыкло мыслить на семиотической оси, а использовать понятия содержание — форма? Кроме того, семиотические термины «означаемое — означающее» несут с собой груз ассоциаций с естественным вербальным языком, а музыкальный язык имеет иную природу. Предложить другие оппозиции — выражаемое — выражающее, изображаемое — изображающее, презентуемое — презентующее?

Это сложные вопросы, требующие широкого обсуждения научной общественностью. Во всяком случае существующие противоречия не имеет смысла замазывать, поскольку они вынуждают науку топтаться на месте, препятствуют ее активному продвижению в фундаментальных областях. Напротив, их нужно обнажать и способствовать быстрейшему разрешению.

Можно выделить различные уровни и планы систематизации искусствоведческой терминологии — уровни общего и частного искусствознания, уровни философско-эстетических и специально-научных понятий, социологические, психологические, семиотические и прочие стороны художественной культуры. Но в каждом из этих аспектов начинать нужно с головы — с анализа «старых» фундаментальных понятий, зафиксированных в ключевых терми-

нах, и «новых» понятий, претендующих на фундаментальность (например, означаемое—означающее), с анализа взаимоотношений между старыми и новыми понятиями.

Предпосылкой же такого анализа оказываются тщательные и систематические наблюдения над процессами изменения терминологической системы — ибо в них выявляется движение науки. Очень помог бы исследовательской практике объединенный словарь искусствоведческих терминов, в котором были бы, в частности, зафиксированы различия в употреблении сходно звучащих терминов. Такой словарь ускорил бы обмен идей в искусствоведении, способствовал бы дифференциации представлений более общих и специфических для каждого из искусствоведений. И в конечном счете приблизил бы нас к синтезу искусствоведений, необходимому для повышения эффективности нашей науки.

Г. Л. Тульчинский

К УПОРЯДОЧЕНИЮ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

Задача упорядочения терминологии, используемой для анализа художественного и научного творчества, предполагает решение вопроса о принципах и путях такого упорядочения. Прежде всего это касается отбора самой терминологии. Дело в том, что заимствования и переходы терминологии и стоящего за нею концептуального аппарата из сферы искусствоведения и эстетики в область методологии научного познания и обратно происходят самым различным образом. Так, термины, используемые в одной области, могут «мигрировать» в другую сферу анализа, почти полностью меняя свое значение. Примером такого перехода может служить заимствование М. Бахтиным для анализа романых пространственно-временных структур понятия «хронотопа» из теории относительности, использование понятия «образ» в психологии и эстетике и т. п.

Однако, на наш взгляд, наибольший интерес представляют такие термины и понятия, которые, будучи выработанными в одной области, постепенно распространяли сферу своего применения на другую, становясь тем самым общими, универсальными для анализа явлений как науки, так и искусства. В результате подобной «экспансии» терминов и понятий выявляются общие черты, присущие как научному, так и художественному творчеству, и анализ которых позволяет не противопоставлять науку и искусство, а рассматривать их в едином комплексе осмысления окружающей действительности.

Кроме того, при анализе и уточнении значения терминов очевидно нет необходимости в жестком закреплении их содержания. Термины должны допускать известную долю «метафоричности» их использования. В противном случае ограничиваются возможности их плодотворного использования.

И, наконец, определенные трудности возникают с этимологией. Конвенциональный аспект использования терминологии проявляется в том, что приходится принимать исторически сложившееся написание терминов.

В этом плане показательна судьба термина «остранение», теоретическое значение которого начало оформляться сравнительно недавно, и до сих пор его статус не установился еще достаточно жестко. Вызвано это, однако, прежде всего стремительной экспансией термина из довольно узкой сферы специфического анализа текстов на область искусства вообще, а затем гуманитарных и естественных наук.

Любопытна этимология «остранения». Термин начал использоваться В. Шкловским в 1914 г. для обозначения приема, посредующего новое видение предмета изображения в искусстве, вырывающего этот предмет из привычного контекста его узнавания и делающего обычное, привычное «странным». В литературу термин был введен В. Шкловским начиная с 1917 г. в статье «Искусство как прием» на примере анализа творческого метода Л. Н. Толстого, строения загадок и поэтических образов — тропов.¹

По недосмотру типографов слово «остранение», используемое самим В. Шкловским, было набрано с одним «н», и в таком написании термин закрепился в литературе. Однако на этом злоключения «остранения» не кончились. В 50-х годах были опубликованы эстетические работы Б. Брехта,² ключевым термином в концепции которого является *die Verfremdung* — перевод Б. Брехтом на немецкий язык «остранения» В. Шкловского, с работами которого Б. Брехт ознакомился в 20-х годах.

Поначалу *die Verfremdung* Б. Брехта переводили как «отчуждение» (эта ошибка встречается и сейчас), создавая тем самым дополнительную путаницу: философский термин «отчуждение» — *die Entfremdung*, использовавшийся К. Марксом в ранних рукописях, имеет совершенно другое значение. Впоследствии был выработан другой перевод — «очуждение», также закрепившийся в нашей литературе, но являющийся по сути дела обратным переводом «остранения».

Путаница в терминологии осложнилась очередной типографской ошибкой при публикации «Повестей о прозе» В. Шкловского,

¹ Поэтика. Сборники по истории поэтического языка. Пг., 1917, вып. 2, с. 7. См. также: Шкловский В. О теории прозы. М., 1929, с. 7—23.

² Поскольку эстетическая концепция Б. Брехта формировалась в принципиальном противоборстве с идеями крупного марксистского философа Г. Лукача, Б. Брехт не публиковал своих материалов в целях сохранения единства антифашистского фронта.

где явно под влиянием «брехтовского» «отчуждения» остранение фигурирует как «отстранение».³

Подобное «умножение» ошибок, породившее целую плеяду терминов-близнецов, привело к тому, что стали предприниматься даже попытки противопоставления этих терминов, например «отстранения» и «очуждения».⁴ Однако в последнее время благодаря как исследованиям, уточняющим содержание понятия, стоящего за этими терминами,⁵ так и новым публикациям самого В. Шкловского⁶ происходит все более явный возврат к первоначальному термину — «остранение».

Теперь о понятии, выраженном этим термином. Первоначально В. Шкловский использовал его для обозначения стилистического приема описания, заключающегося в назывании вещей не своими именами, а словами, обычно не используемыми при описании данных предметов и действий. Такое понимание остранения вполне соответствовало основным установкам формальной школы в теории поэтики, одним из лидеров которой был сам В. Шкловский. Этим и объясняется, что «остранение» наряду с другим концептуальным аппаратом, использовавшимся формалистами, было подвергнуто справедливой критике.

Однако реальное содержание понятия оказалось шире и плодотворнее его первоначального формалистического толкования. Не случайно термин «остранение» успешно использовался и используется также и убежденными противниками формальной школы.⁷ Да и сам автор термина впоследствии отмечал узорность его чисто стилистического толкования, лишаящего искусство его «истинной функции — проникновения в жизнь».⁸ В своих последних работах В. Шкловский рассматривает остранение как «удивление миру, его обостренное восприятие. . . Этот термин предполагает существование. . . содержания, считая за содержание задержанное внимательное рассматривание мира».⁹ Таким образом, с остранением связывается уже не чисто стилистический прием описания, а определенная концептуальная операция творческого мышления. «Искусство является способом познания мира. . . Этого я не понимал и это было моей ошибкой. . . С одной стороны, я утверждал, что искусство. . . только столкновение элементов, что оно геометрично. В то же время я говорил об остранении, то есть об обновлении ощущения. В таком случае надо было бы спросить себя: а что же ты собирался остранять, если искусство не выражает действительности».¹⁰

³ Шкловский В. Повести о прозе. М., 1966, т. 1—2.

⁴ См.: Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, с. 256, 442.

⁵ См., например: Гулыга А. В. Искусство в век науки. М., 1978.

⁶ В первую очередь см.: Шкловский В. Тетива. О несходстве сходного. М., 1970.

⁷ См., например: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

⁸ Шкловский В. Повести о прозе, т. 2, с. 305.

⁹ Шкловский В. Тетива, с. 230—231.

¹⁰ Там же, с. 351.

В этом плане В. Шкловский не был первооткрывателем. Еще Новалис рассматривал творчество как «искусство делать предмет странным и в то же время узнаваемым и притягательным».¹¹ Идея художественного образа как «систематического смещения» развивалась и М. Эрнстом. Немало соображений на эту тему можно встретить в дневниках Л. Н. Толстого. Заслугой же В. Шкловского явилось вычленение остранения как специфического приема и введение удачного термина для его обозначения. Немалую роль сыграла и полемическая острота, с которой В. Шкловский отстаивал свою концепцию. Именно этот «максимализм» и привлек к остранению внимание Д. Дьюи, построившего с учетом остранения свою концепцию эстетического восприятия,¹² а также Б. Брехта, с именем которого связано дальнейшее изучение остранения.

Согласно Б. Брехту, эффект остранения «состоит в том, что вещь... из привычной, известной... превращается в особенную, бросающуюся в глаза, неожиданную. Само собой разумеющееся в известной мере становится непонятным, но это делается лишь для того, чтобы оно стало более понятным».¹³ Различая искусство «сенсуалистическое», стремящееся к созданию иллюзии чувственной достоверности, и «интеллектуальное», эстетические эмоции в котором опосредуются радостью понимания. Б. Брехт отдает предпочтение второму и связывает его с остранением. Б. Брехт находил эффект остранения не только в новейшем искусстве, но и в традиционных китайском и японском театрах, народном творчестве, в памятниках искусства древних цивилизаций и т. д., считая, что любое произведение искусства так или иначе, но связано с остранением, Б. Брехтом были детально рассмотрены основные элементы остраненного образа,¹⁴ приемы остранения, подробное знакомство с которыми невозможно в рамках данной заметки.

Развитие Б. Брехтом «остранения» как общеэстетического понятия подготовило почву для его дальнейшей экспансии в сферу не только художественного, но и научного творчества. С другой стороны, состояние и развитие методов познания современной науки, выявившие наличие глубоких и фундаментальных черт, общих творчеству ученых и художников, требовали выработки и использования соответствующей терминологии. Так, согласно А. Эйнштейну, у истоков научного мышления лежит «акт удивления», возникающий тогда, «когда восприятие вступает в конфликт с достаточно установившимся для нас миром понятий. В тех случаях, когда такой конфликт переживается остро и интенсивно,

¹¹ См.: Novalis. Philosophische und andere Fragmente. Berlin, 1969.

¹² См.: Дьюи Д. Искусство как опыт. — В кн.: Современная книга по эстетике. М., 1957, с. 154.

¹³ Брехт Б. Театр. М., 1965, т. 5/2, М., с. 113.

¹⁴ См. также: Гулыга А. В. Искусство в век науки, с. 36—49.

он, в свою очередь, оказывает сильное влияние на наш умственный мир». ¹⁵

Остранение не является, таким образом, исключительной прерогативой искусства. Метод научного моделирования, когда для познания одного объекта используется другой реальный или мыслимый объект, различные эвристические приемы в процессе научного поиска и решения проблем — все они по сути дела «остраненное» рассматривание объекта познания. Остранение слабо выражено в период нормального развития науки, когда последняя предстает как деятельность «по решению головоломок», т. е. сводится к применению имеющегося концептуального аппарата к решению новых проблем по уже выработанному алгоритму. Но особенно ярко «остраненность» в науке проявляется в период революционного изменения концептуального аппарата, смены научных картин мира, парадигм и методологических установок. В этом случае ученые, по выражению Т. Куна, оказываются как бы на другой планете, окруженные незнакомыми предметами, и где знакомые предметы предстают в совершенно ином свете. ¹⁶

Остранение оказывается присущим не только искусству, но и науке, вообще любому акту творческого познания и осмысления действительности. Несомненный интерес представляет в связи с этим предпринятая недавно Д. Родари попытка систематического применения остранения для развития творческих способностей детей. ¹⁷ Таким образом, можно говорить, что в настоящее время, пережив трудную судьбу, но прочно войдя в литературу, термин «остранение» не только обогатил свое содержание, но и получает статус термина междисциплинарного и наряду с другими терминами может успешно применяться к комплексу проблем художественного и научного творчества. Поэтому нам представляется, что пример с «остранением» убедительно демонстрирует как трудности упорядочения соответствующей терминологии, так и выявляет основные возможные направления такого упорядочения, о которых мы говорили в самом начале.

С. С. Гусев

МИГРАЦИЯ ПОНЯТИЙ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ НАУКИ И ИСКУССТВА

Одной из особенностей современного познания является стремление все с большей полнотой явно осознать те действительные исходные пункты наук, с которых начиналось их историческое

¹⁵ Эйнштейн А. Физика и реальность. М., 1968, с. 133.

¹⁶ Кун Т. Структура научных революций. М., 1975, с. 145.

¹⁷ См.: Родари Д. Грамматика фантазии. М., 1978. — По свидетельству Д. Родари, метод остранения успешно используется в практике преподавания гуманитарных и математических дисциплин в Италии.

развитие. Видимо, это вызвано тем, что увеличение числа опосредующих звеньев между наиболее абстрактными разделами научного знания и общественной практикой требует учета всех средств, с помощью которых исследовательская деятельность сохраняет свою упорядоченность в качестве целостной системы.

Попытки рассмотреть науку и искусство как взаимодействующие и взаимодополняющие элементы конкретно-исторического комплекса общественной культуры чрезвычайно плодотворны и при разработке вопросов терминологии, используемой при изучении художественного творчества. Наличие объективно существующей фундаментальной связи между научной и художественной культурами сегодня уже не вызывает сомнения. Эта связь проявляется, например, и в своеобразной миграции понятий, традиционно связанных с различными разделами искусствознания, в сферу научной практики, и в определенном воздействии научных средств на характер художественного мышления.

Существуют ли какие-то объективные закономерности, определяющие направление и характер влияний одной области общественной деятельности на другую, или это полностью случайный процесс? Решение этого вопроса предполагает анализ конкретных форм взаимоотношений языков науки и искусства на различных этапах познавательной деятельности.

Обращение к научным естественно-математическим текстам обнаруживает наличие в них целого ряда понятий, базирующихся на образном отображении явлений и процессов исследуемой предметной области, что свидетельствует об определенной зависимости видения ученого от художественных средств фиксации воспринимаемого.¹ И хотя эмоционально-эстетический аспект научных понятий весьма важен, он не исчерпывает всего комплекса действительных связей научного и художественного познания.

Дело в том, что сегодня мы воспринимаем эстетическую сторону только тех понятий, в которых она выражена в явной форме («поющие пески», «пустынный загар» и т. д.). Но и «волны вероятности», «волны кривизны», «туннелирование частиц», их «странность» и «очарованность» также метафоричны в своей основе. Более того, такие привычные понятия, как «плотность тока», «магнитное поле», даже «аксиома», «вектор» и проч., не могли бы возникнуть без метафорического сопоставления, отождествления разнородных языковых рядов. Трудно найти какой-либо научный термин, в глубине содержательного смысла которого не скрывалось бы соединение «логического» и «чувственно-образного».

Скорее всего, эмоционально-эстетический оттенок языка науки — это внешнее выражение фундаментальных особенностей мышления естествоиспытателей. Причем таких особенностей, которые

¹ См.: Мейлах Б. С. На рубеже науки и искусства. Л., 1971, с. 143—144.

позволяют предположить, что научные и художественные средства отображения мира представляют собой специфические модификации некоторых общих способов фиксации объективных феноменов, характерных для стиля мышления конкретно-исторического периода функционирования общества.

И все же можно говорить о своеобразной «гносеологической первичности» искусства по отношению к науке. В основе первых шагов формирующегося естествознания, например, лежали методы, типичные для художественной практики. Как отмечают некоторые историки науки (Львоци, Дорфман), физики доньютоновского периода старались «вообразить» неизвестные детали исследуемого явления, понять его природу как бы «изнутри».²

Очевидно, такой подход был обусловлен не только тем, что восприятие явлений физического мира вызывает у исследователя эмоциональную реакцию, а тем, что специфика культурных установок конкретного общества и эпохи задает в целом схему соотнесения, связи известного и неизвестного, обуславливая как характер фиксации результатов исследования, так и способ рассуждения. Приобретая в мышлении художника конкретно-наглядную форму, общая познавательная установка неявно влияет на способ видения естествоиспытателей, задавая направление научного поиска.

Например, идея гармонии как главного принципа упорядочения мироздания, возникшая еще в античности, определяла достаточно долго всю систему представлений о мире в целом. В том числе она влияла на представление о наиболее оптимальных структурах человеческого рассуждения, об эффективных способах упорядочения наличной информации и производства новой.

Фундаментальная метафора — «мир — сфера», в которой конкретно реализовывалась идея гармонии, задавала самый «сильный» (с точки зрения геометрии) тип симметрии, что обусловило весь характер античного мировоззрения. Поскольку положение одних элементов мира (и элементов знания о нем) однозначно определяло для древних мыслителей положение других элементов, симметричных данным, постольку оказалось возможным сформировать понятие жестко однозначного перехода от одних утверждений о мире к другим. Эта идея легла затем в основу первой системы доказательного рассуждения — аристотелевской логики.

Таким образом, по мере перехода ко все более опосредованным формам отражения, исходная метафора теряла свой явный, наглядный характер, погружаясь в глубинные слои естественно-научных средств, но не прекращая своего действия полностью. Очевидно, в разные периоды исторического развития место и функция метафоры в искусстве и науке существенно изменялись. Но «первичность» художественных средств, видимо, обусловлена

² См., например: Дорфман Я. Г. Всемирная история физики. М., 1974, с. 250.

тем, что задолго до формирования науки как особой формы деятельности люди обнаружили возможность включения объектов физического мира в множество различных деятельностных контекстов.

Тот факт, что объекты помимо актуально используемых характеристик обладают какими-то иными, не проявляющимися в данной деятельностной схеме особенностями, еще в древности порождает представление о наличии особой области мира, обуславливающей неявную природу объектов. Такая «раздвоенность» мира пронизывает всю историю человеческого познания, проявляясь на различных ее этапах в различной форме.

Так, в сознании первобытного общества формируется идея сопряженности чувственно-данного мира с миром «невидимым», который опосредует бытие реальных предметов. Трансформированный вариант этой идеи составляет позднее основу философской позиции Платона, считавшего мир реальных вещей отражением высшего мира идей. В дальнейшем такая система взглядов существенно определяет характер средневекового мировоззрения, воспринимающего объекты и явления в качестве символов божественного деяния.

Подобная «удвоенность» мира неизбежно приводит как к выдвижению вопросов о характере связи, форме взаимоупорядоченности этих противоположных сфер, так и к возникновению различных типов отображения объективного мира в общественном сознании.

На ранних ступенях познания ответы на подобные вопросы опирались на единство художественных способов отражения мира и своеобразных зачатков научного мышления, впоследствии оформившихся в особую систему. Например, А. Ф. Лосев отмечает, что числа для Гомера играли роль особых средств упорядочения мировой системы. С их помощью область постигаемого человеческим сознанием отделялась от области «божественного», освоить которую мысль человека оказывалась не в состоянии.³

Таким образом, вопрос о способе соединения двух противоположных сфер мира постепенно превращался в вопрос о способе упорядочения человеческого знания о мире, о связи различных фрагментов этого знания.

Становление научного познания связано с выделением строгих методов разграничения известного и неизвестного, возможного и невозможного. Без вычленения различных «принципов запрета» упорядочение собственно научного знания было бы просто невозможным. Поэтому чем дальше, тем больше научное мышление определялось критериями строгости, непротиворечивости и т. д. Однако теория информации достаточно ясно обнаруживает тот факт, что повышение степени упорядоченности некоторого участка

³ Лосев А. Ф. История античной эстетики. М., 1963, с. 181.

системы может происходить только за счет повышения энтропии в каких-то других ее участках.

Поскольку наука является одним из элементов культуры, постольку можно предположить, что «научная строгость» оплачивалась «размытостью», нечеткостью отличия возможного и невозможного в системе художественного освоения мира. Образная основа искусства допускает большую свободу соединения разнородных (иногда противоположных) представлений. Средством такого объединения, квазиотождествления, является, в частности, метафора, которая с помощью контекста «как если бы» создает некую целостность разнородных элементов и продуцирует возникновение качественно новой информации о характере отношений сопоставляемых объектов.

Однако данная особенность художественного мышления не отделяет искусство от научных форм познания непреодолимым образом. Диалектическая природа человеческого мышления проявляется и в том, что метафора входит неизменным компонентом в систему научного языка. Так, лежащая в основе некоторой теоретической конструкции идеальная модель объекта, представляющая совокупность некоторых выделенных его характеристик, условно отождествляется исследователем с самим отображаемым явлением. Благодаря такому квазиотождествлению прообраза и образа ученый также получает новую информацию об интересующих его фрагментах объективной действительности. Но долгое время его флюидность такого отождествления не осознавалась естествоиспытателями, считавшими, что в своей исследовательской практике они имеют дело непосредственно с объектом, фиксируя его сущностные характеристики с помощью чувственно-наглядных представлений.

Показательно, что кризис физики на рубеже XIX—XX вв., обнаруживший ограниченность прежних идеалов научной деятельности, ориентировавшейся на достижение абсолютной точности, абсолютно истинного знания, совпал по времени с окончательным оформившимся в искусстве отказом от установок классицизма, с переходом к менее жестким формам упорядоченности эстетической информации.

Возможно, это свидетельствует о смене фундаментальных познавательных установок в целом. Во всяком случае современное естествознание также характеризуется отходом от прошлых идеалов однозначности, абсолютной точности и т. д., которые начинают расцениваться как слишком сильные идеализации, искажающие действительный характер познавательных процессов.⁴

Все это повышает значение вероятностных методов анализа объективной реальности, определенным эквивалентом которых на содержательном уровне является метафора. Означает ли ослабле-

⁴ Б р ю к о в Б. В. Проблема абстракции безошибочности в логике. — Вопросы философии, 1973, № 11.

ние строгости научных методов одновременное «ужесточение» образительных средств искусства? Ответ на этот вопрос требует историко-лингвистического исследования. Но если предположить, что миграция понятий в основном направлена в сторону менее «размытой» области, то, возможно, в недалеком будущем придется отметить усиление потока естественнонаучных понятий в сферу искусства.

И. М. Забелин

ИЗУЧАТЬ ФОРМЫ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЙ ИНФИЛЬТРАЦИИ

У выдающегося отечественного естествоиспытателя В. И. Вернадского, человека широчайшего научного охвата природных явлений, есть такая формула: «художественное творчество выявляет нам космос, проходящий через сознание живого существа».¹

К какой области отнести «космос» *вот так* включенный в контекст?.. Надо полагать, что можно отнести и к гуманитарной, и к естественной исторической в равной мере. Да и непосредственно к искусству тоже — поэзии, прозе, живописи, киноискусству.

«Проект методологических проблем терминологии», предложенный Б. С. Мейлахом, следует дополнить вопросом об изучении вот таких, теперь вроде бы самоочевидных в своей всеобщности форм терминологической инфильтрации. Думаю, что подобного рода феномены должны приниматься во внимание. И я постараюсь пояснить свою мысль на примере космоса и, пожалуй, еще на двух примерах.

«Космос» никогда не был «мифологическим персонажем» древности, понятие это изначально связано с античной натурфилософией, с представлением о порядке в мире, организованности, с эстетикой и этикой (вплоть до правил поведения женщин — не отсюда ли «косметика»?). В средние века термин вдруг обрел значение имени собственного — Косьма Индикоплов, например (ср. Козьма Прутков). Натурфилософское содержание термин вновь обрел, насколько можно судить, в эпоху Возрождения и последующие века. В «Космотеоресе» Х. Гюйгенса (1698) «космос» — огромность, способная к самовоспроизведению, включающая не только Землю, Солнце, но и другие, еще неизвестные населенные миры.

А вот строго научное содержание термин «космос» обрел лишь в середине прошлого века после выхода в свет пятитомного «Кос-

¹ Вернадский В. И. Избр. соч. М., 1960, т. 5, с. 121.

моса» немецкого натуралиста Александра Гумбольдта, тотчас переведенного и на русский. Относительно быстро, если иметь в виду всю историю термина, он проник из науки в искусство, приобрел всеохватный характер, войдя теперь как ordinary слово даже в быт.

Еще один непростой пример. «Ересь». Как известно, в своем первородстве это сугубо научное и нравственное, гуманитарное и гуманистическое понятие. У античных авторов «ересь» означала одновременно и (а) научное понятие, и (б) свободу выбора. Стало быть, свободу выбора в своем миропонимании, в науке, в научной деятельности. Но как быть, если «благодаря» церковникам, инквизиции термин этот, утвердившись постепенно и в науке и в искусстве, приобрел диаметрально противоположный смысл и до сих пор воспринимается как нечто уничижительное?.. Трудно сразу ответить — как быть? — но во всяком случае это заслуживает обсуждения.

Последнее из той же области. «Драма». Все как будто понятно. Известно время возникновения, известны великие, и, слава богу, есть искусствознание, театроведение и т. п.

А как быть с «драмой идей»?.. Такие драмы всегда разыгрывались на театральных подмостках. Но вдруг «драма идей» шагнула со сцены в науку (сначала, кажется, в физику), а потом и в науковедение. И никакие подмости тогда не потребовались — понятием широко и охотно пользуются. . . Вероятно, при изучении вот таких не вполне проясненных ситуаций искусствознание и науковедение должны быть очень дружественны, очень доброжелательны друг к другу. Все мы, конечно, помним, что термин и понятие неразрывны, а понятие — это обобщенная мысль, и потому терминологические проблемы мировоззренческие по сути своей. Сложность — в практическом воплощении всех этих непростых моментов, но для того и образована Комиссия, чтобы облегчить поиск, повысить его результативность.

Следующий небольшой раздел своего выступления я мог озглавить так: «кларки» и «кварки». Соблюдая хронологию, я начну с «кларков». Понятно, что проблема инфильтрации, взаимобмена терминами между наукой и искусством непосредственно связана с процессом терминообразования или процессами, поскольку они едва ли идентичны в разных областях знания. Но мне хотелось бы особо подчеркнуть историческую изменчивость традиций терминообразования, что недостаточно отражено в предложенном «Проекте». Для этого мне и понадобился пример с «кларками».

«Кларк» в терминологическом смысле — единица измерения в геохимии. «Кларк» в человеческом смысле, а точнее — Уиллсорт Кларк, — выдающийся американский ученый, геохимик (умер в 1931 г.). Назвал его именем единицу геохимического измерения А. Е. Ферсман, также крупный геохимик. Сделано это

было относительно давно. Дело в том, что в первой четверти XX в. и в России, и в других странах было сравнительно широко распространено терминопоборазование (не путать с географическими названиями и т. п.) на основе имен собственных. Впоследствии же традиция эта очень и очень ослабла. Ныне и термином «кларк» пользуются редко.

Теперь о культурно-национальных традициях терминопоборазования и в связи с этим о термине «кварк». Суть в том, что термин «кварк» не мог возникнуть в нашей стране, хотя теперь советские физики им повсюду пользуются: «кварк» заимствован физиками из романа Джеймса Джойса «Поминки по Финнегану», а Джойс, как известно, работал в традициях, непопулярных в русской и советской литературе.

Очевидно, необходимость учета художественных традиций разных стран должна быть оттенена в «Проекте».

И последнее. Мне думается, что следует специально учитывать расширение географии советской литературы при терминологических исследованиях. Нюансы тут вот какого рода. Литература наша вышла ныне на жизне- и бытописание районов, ранее или не интересовавших или мало интересовавших писателей. Чаще всего это окраины страны. Но окраины эти были давно знакомы ученым, географам и этнографам прежде всего, и ученые приняли многие местные термины в качестве научных. Поскольку интерес к «окраинам» в наши дни очень велик, литераторы подчас переткрывают для себя термины, уже освоенные наукой. В несколько особом ракурсе возникает при этом проблема диалектизмов — терминологических диалектизмов.

Позволю себе несколько конкретизировать сказанное. В некоторых своих беллетристических опытах я употреблял слово «сельга», что не всегда приводило в восторг редакторов. Но «сельга» — это научное понятие, хотя и ограниченно географического происхождения. На севере «сельгами» называют невысокие скалистые возвышенности, оставшиеся от ледникового периода, и термин этот прочно вошел в научную литературу; своей мягкостью, негромкостью он настолько родственен неброским северным пейзажам, что, право же, не может испортить их самого изящного описания. Но непривычен.

Мне режет слух, например, когда в книгах о Средней Азии узаконенный наукой термин «адыры» (безлесные ступени на склонах гор) заменяют формальным русским эквивалентом — «прилавки». При чем тут купеческие ряды или современные универмаги?.. Не проще ли согласиться, что в многонациональной стране проникновение в литературу местных, но приобретенных «научный статус» терминов — явление положительное, хотя, быть может, и недостаточно изученное. . .

Среди исчезающих слов нашего языка есть такое: «зáболь». По-современному «правда». И невольно напрашивается такая

аллитеративная концовка: терминологическая проблема действительно наболела и правы те, кто стремится к наведению порядка (космос!), стремится к истине в конечном итоге, ибо познанное выражается в терминах.

Вяч. Вс. Иванов

РАЗВИТИЕ ТЕРМИНОЛОГИИ НАУК ОБ ИСКУССТВЕ И ИНТЕГРАЦИЯ ЗНАНИЙ

1. Художественная (в частности, критическая) литература о литературе и об искусстве вообще (иногда называемая эссеистикой) обладает (или стремится обладать) той же образной многозначностью употребляемых в ней ключевых слов, что и другие жанры художественной литературы. Напротив, дополнительная (в смысле Бора) к ней наука об искусстве стремится к выявлению системы основных четких понятий, причем иногда оказывается возможным использование категорий, сложившихся в смежных областях точного знания. При этом особенно важны такие области, которые, как математика и близкие к ней научные дисциплины, оперируют достаточно общими понятиями, применимыми и к искусству. В частности, из наиболее успешных результатов давно начавшегося (уже у художников и теоретиков Возрождения) взаимообогащения можно было бы указать на влияние системы геометрических понятий и на введение соответствующих терминов в работы по теории перспективы; из опыта науки нашего века — на использование (уже у Андрея Белого и Б. В. Томашевского) элементов математической статистики и теории вероятностей в стиховедении. В недавнее время развитие теории симметрии (находящей все более глубокие применения и в естественных науках — в физике, химии, биологии) сделало возможным использование основных ее понятий и некоторых классификационных принципов в исследованиях орнамента и шире — в искусствоведении.

2. Но при этом художественная литература об искусстве еще не отделилась в достаточной мере от науки об искусстве, стремящейся к однозначности четко определяемых терминов. Поэтому начинающиеся контакты с точными науками иногда ведут не к уточнению литературоведческих и искусствоведческих понятий, а к преобразованию первоначально четких понятий и терминов, которые после их заимствования из других наук начинают использоваться метафорически или в несколько иных (нередко достаточно расплывчатых) значениях. Согласно теории нечетких (размытых) множеств Заде, такое употребление характерно вообще для семантики естественного языка: нельзя никогда утверждать, что слово может употребляться только в данном определенном

значении (или значениях), т. е. что можно определить запрет или разрешение на его употребление, потому что язык в принципе не запрещает употребления любого слова в каком-либо новом значении (при единственном условии, что это новое значение не должно привести к смешению данного слова с другим словом того же множества — семантического поля). Поэтому границы множеств значений слов оказываются расплывчатыми, можно оценить только степень предпочтительности того или иного значения. В поэтическом языке (в том числе и в некоторых направлениях художественной прозы) границы нечетких множеств оказываются еще более размытыми, чем в обычном языке. Вероятно, что благодаря этому может возникнуть возможность такого глубинного воссоздания впечатления от произведений искусства, к которому едва ли может приблизиться наука об искусстве. Но в составе эссе ни один из входящих в него терминов не имеет, как правило, сколько-нибудь точно определенного значения.

3. В качестве примера можно указать на применение термина «информация» во многих современных эстетических работах.

Основная принципиальная трудность была здесь указана акад. А. Н. Колмогоровым. Можно говорить о статистической совокупности всех телеграмм на русском языке и соответственно определить количество информации в одном из объектов, входящих в эту совокупность. Но этот же подход окажется бесплодным по отношению, скажем, к «Анне Карениной»: нельзя найти такой статистической совокупности, в которую входит этот роман. Принципиальная уникальность произведения настоящего искусства не позволяет применить к нему в целом статистический аппарат теории информации. Именно опыты приложения теории информации к языку (в частности, поэтическому) и к стиху дали стимул для крупнейшего научного достижения акад. А. Н. Колмогорова — обнаружения им способа оценки сообщения (через соотнесения с длиной программы, необходимой для построения этого сообщения). Такой (нестатистический) способ определения количества информации в тексте позволяет четко выявить уникальные произведения и наметить новый подход к их научному исследованию. Внутри уникального произведения можно выявить локальные фрагменты (рифмы, словесные и ритмические клише и т. п.), которые поддаются и статистическому исследованию (следовательно, можно говорить о количестве информации, содержащейся в рифмах «Евгения Онегина», не предполагая, что общая статистическая оценка количества информации во всем тексте отражает сколько-нибудь существенную литературную реальность). Как представляется, на этом примере можно видеть, что взаимная польза контактов между литературоведением и математикой состоит в том, что новая сфера приложения ведет к развитию самого применяемого аппарата, который не может использоваться в том виде, в котором он существовал ранее.

4. Из других отчасти сходных примеров можно было бы указать на предложенный известным математиком Р. Томом опыт применения построенной им теории катастроф к описанию сюжета литературного произведения.¹ Предлагаемое Томом представление основной схемы сюжета напоминает когда-то данное И. Анненским схематическое описание структуры романа Достоевского. По-видимому, в таких областях научного исследования литературы как теория сюжета, несловесное описание, учитывающее возможности языка теории графов может оказаться наиболее адекватным. Введение соответствующих словесных (терминологических) описаний потребуется для уяснения смысла этих несловесных описаний в терминах соответствующих областей математики. Сказанное может относиться также к быстро развивающейся математической теории структуры театрального представления, основы которой были заложены румынским математиком С. Маркусом.

5. Одним из важнейших вопросов современного знания в целом является уточнение таких основных категорий, для которых (как для понятий «пространства» и «времени») в естественном языке используются слова, покрывающие очень широкое поле значений. Современные психофизиологические исследования, в частности связанные с проблемой соотношения доминантного и субдоминантного полушарий, позволяют по-новому поставить ряд вопросов, связанных с психологическим переживанием времени, выстраиванием в ряд событий человеческой жизни, переживаемых в определенном масштабе (ср. явление хронологического регресса при лобных поражениях и т. п.). По-видимому, на очереди стоит осмысление этих открытий в связи с проблемой литературного времени, напряженно изучаемой в теории литературы. Аналогичные открытия в области человеческого понимания пространства (типа асимметрии восприятия левого и правого зрительного полей) могут пролить свет на такие эстетические проблемы, как золотое сечение. На очереди стоит уточнение соответствующих терминов и прилагаемых к ним определений (типа «сюжетное время», «пространство картины» и т. п.). Следует напомнить известные замечания Эйнштейна о значениях слов «пространство» и «время», обычно некритически усваиваемых в ранний период обучения языку. Критическое осмысление этих слов и замена их в определенных контекстах уточненными синонимами и (или) несловесными (графическими) обозначениями необходимо для адекватного описания существенных вопросов пространственно-временной организации произведений искусства.

6. Литературоведческая и искусствоведческая терминология за более чем два тысячелетия существования систематизирован-

¹ См. о теории катастроф Р. Тома и ее применениях к гуманитарным наукам: Thom R. D'un modèle de la science à une science des modèles. — Synthèse, 1975, v. 31, p. 359—374.

ных западных и восточных поэтик и других трактатов об искусстве накопила в словесной форме чрезвычайно существенный опыт описания наиболее сложных форм человеческой духовной деятельности. Уже в античной, древнеиндийской и раннедальневосточных (китайских и японских) традициях описания строения и восприятия поэтического и драматического произведения или картины художника имплицитно содержатся чрезвычайно глубокие идеи, сохраняющие непреходящую ценность и для современной науки. Поэтому весьма важен был бы исторический анализ всех важнейших терминов, унаследованных от ранних традиций. Современная европейская терминология, частично опирающаяся и на традиционные термины античных и средневековых риторик и поэтик, отличается большой дробностью и большим внесением индивидуальных черт, присущих словарю отдельных исследователей.

В качестве одного из первых шагов по исследованию терминологии наук об искусстве следует предложить составление достаточно подробных словарей (в частности, применительно к таким наиболее развитым областям, как музыкальная терминология, история которой в свете новейших открытий клинописных хурритских и аккадских терминов насчитывает около четырех тысяч лет). Следующим шагом могло бы быть составление проектов стандартизированной терминологии с указанием рекомендуемого круга значений для каждого из терминов (по типу известного проекта фонологической терминологии Пражской школы).

7. К показательным примерам обратного заимствования терминов из литературоведения в науки более широкого профиля можно было бы указать на семиотическое использование понятий литературы и метонимии (как соотносящихся соответственно с осью парадигматической и синтагматической — сходством и смежностью) не только применительно к другим видам искусства (противопоставление метафорического кино, например Феллини, и метонимического с упором на детали, подаваемые крупным планом), но и к другим видам знаковых систем (в том числе ритуалам, мифам и т. п.). Отработанность некоторых традиционных областей поэтики делает их естественным резервуаром пополнения общесемиотической терминологии. Дальнейшее развитие этой последней может пойти либо по пути сближения ее с эссеистикой (что весьма заметно в работах многих французских авторов, пишущих в семиотическом ключе о литературе), либо по линии соприкосновения с логизированной семиотикой (развиваемой, в частности, в трудах польской логико-семиотической школы — ср. логические исследования Пельца по поэтике и т. п.). Само по себе использование определенного круга «расхожих» для данного периода истории культуры терминов еще не определяет сферы (искусства или науки), к которой более тяготеет конкретный автор.

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ ВЗАИМООБМЕН —
ЗАКОНОМЕРНЫЙ ПРОЦЕСС

Во всех развитых языках уже давно отмечается, с одной стороны, стилевое использование научно-технических терминов в художественной литературе (ср. еще у Л. Н. Толстого: «...но зато в архитектуре знания Анна Аркадьевна удивительны, — сказал Тушкевич. — Как же, я слышал вчера Анна Аркадьевна говорила: в *струбу* и *плинтусы*, — сказал Весловский. — Так я говорю?» («Анна Каренина»)), а с другой — применение поэтической и бытовой лексики, а также обозначений исторических и политических реалий при формировании научной и технической терминологии (ср. марки немецких танков и бронемашин Luchs, Panther, Jagdpanther, Tiger, Königstiger, Jagdtiger, Maus, Leopard, англо-американских самолетов Aircobra, Kingaircobra, Mosquito, Phantom, французского самолета Mirage, советских спутников «Салют» и «Союз», английских и американских танков Cromwell, Churchill, General Sherman и т. п.).

Эти лингвистические явления рассматриваются часто как показатель взаимодействия и взаимопроникновения образно-понятийного аппарата художественной литературы и гуманитарных наук, с одной стороны, и понятийных систем естественных дисциплин — с другой.

Прежде чем обратиться к выяснению лингвистического характера этого взаимодействия и взаимопроникновения, рассмотрим семиотическую природу слова в бытовой и художественной речи, а также семиотику термина.

Известно, что бытовое и поэтическое слово выступает в качестве знака, включающего имя (означающее), денотат, коннотат и десигнат (последние три образуют его означаемое), а также прагматику. При этом значимость знака, его интенциональные связи с другими элементами той или иной лексико-семантической системы у бытового и поэтического слова выражены неявно. Вместе с тем у поэтического слова всегда сильно выражен коннотативный аспект (т. е. его дополнительные эмоционально-аффективные оттенки и стилистическая окраска).

Напротив, у словесного знака-термина на первый план выдвигаются концептуально-интенциональные связи с парадигмой (т. е. десигнативное значение и значимость). Если термин употреблен в прямом, неметафорическом значении, то его коннотативный аспект практически отмирает.

Что же происходит с семиотической структурой научно-технического термина при перенесении его в художественный или литературоведческий текст?

Писателя, вводящего профессиональный термин в повествование, обычно мало интересует его денотативно-десигнативное значение. Для писателя важно профессиональное звучание термина, т. е. те реликтовые коннотации, которые оживают при перенесении термина в необычную для него стилевую среду. Ср., например, у Л. Соболева: «... флот во многом отличается от армии: юнкер — гардемарин, обыкновенный рапорт — по-флотски рапорт, в армии на север указывает компас, во флоте компас. Все это мелочи, но мелочи только подчеркивают, что штабс-капитану никогда не понять пышной четкости флотской жизни» («Капитальный ремонт») или у М. Шагинян: «... здесь путь вступал в ущелье, прославленное на весь Советский Союз красотою и особыми трудностями, с какими его прокладывали. Инженеры в бесчисленных докладах писали об этом перегоне: „участок с тяжелым профилем“ — красивые слова у техники» («Гидроцентральный»).

Аналогичным образом термины естественных наук применяются и в филологических сочинениях: для литературоведа или языковеда такой термин обычно интересен только с точки зрения его коннотаций, что же касается его десигнативного значения и системной значимости термина, то они могут оставаться вообще неизвестными автору. Например, в работе А. Л. Пумпянского «Лингвистические аспекты научно-технической революции (функциональный стиль научной и технической литературы)», опубликованной в сб. «Научно-техническая революция и функционирование языков мира» (М., 1977) на с. 173 читаем: «... в английском предложении информация располагается „синусоидально“, т. е. наблюдается чередование основной и вспомогательной информации... В русском предложении информация располагается «линейно», т. е. вспомогательная информация находится в начале предложения, а основная — в конце».

Совершенно очевидно, что значения слов «синусоидально», «линейно» и «информация» не имеют здесь ничего общего с их первоначальным математическим и кибернетическим значением. Эти термины понадобились автору, для того чтобы придать своему повествованию научно-технический характер.

Сходная ситуация обнаруживается при использовании бытового и поэтического лексического материала, а также терминов иных отраслей знаний при формировании научно-технической терминологии. Выбор иностилевой лексики определяется здесь коннотативно-метафорическими соображениями, первоначальные десигнативные значения и интенциональные значимости здесь обычно не учитываются.

Метафорическое использование бытовой лексики для обозначения новых научно-технических понятий, издавна применяется в западноевропейских языках.

Итак, в современных языках отмечается широкая миграция терминов из одного подъязыка в другой, а также использование этих терминов в языке художественной литературы. Однако да-

леко не всегда заимствование отдельного термина или группы терминов из одного подъязыка в другой свидетельствует о понятийном обогащении одной области значений за счет понятийного аппарата другой. Чаще всего такое заимствование идет по линии использования коннотативно-метафорических потенциалов термина, а также поэтического или бытового слова.

А. Н. Лук

«КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ МАТРИЦА ВЕКА»

Когда исследователь приступает к изучению целого круга новых явлений, их осмысление вначале происходит в привычных и употреблявшихся ранее терминах. Новые понятия формируются не сразу; и хотя возникают новые термины для их обозначения, но неологизмов, как правило, бывает немного, и чаще имеет место перенос терминологии из других областей знания или использование обыденных понятий в новом значении. Иными словами, ученый склонен уяснять удаленное, неизвестное и запутанное в терминах близкого, известного и самоочевидного в опыте повседневной жизни. Вероятно, нет такого физика-экспериментатора, который не представлял бы себе электрон в виде летящего по кругу (или по прямой) шарика, хотя он прекрасно понимает, как это нелепо: ведь область его исследований исключает непосредственное чувственное восприятие объекта.

Абстрактные понятия гуманитарных наук, в частности психологии творчества, в принципе не могут быть восприняты органами чувств, но и здесь проявляется тенденция образного их представления. Так, при описании структуры творческого процесса еще в 20-е годы было выделено четыре этапа: подготовка, инкубация, озарение и проверка. «Подготовка» и «проверка» — термины, взятые из повседневной речи. «Озарение» (иногда говорили даже об откровении) скорее всего взято из богословия, а «инкубация», т. е. медленное и незаметное «созревание» идеи, — либо из области птицеводства, либо из учения об инфекционных болезнях, но инфекционисты тоже в свое время позаимствовали, т. е. «перенесли» этот термин.

Психологи говорят о механизмах *рождения* новой идеи. Слово «рождение» подразумевает аналогию между возникновением новой мысли и появлением на свет живого существа. Канадский врач и биолог Ганс Селье (автор учения о стрессе и общем адаптационном синдроме) развил эту метафору, разделив процесс научного творчества на семь этапов, очень похожих на стадии процесса размножения, и использовал соответствующую терминологию.

1. *Любовь*, или *желание*. Первое условие научного открытия — живая заинтересованность, энтузиазм, влечение к позна-

нию, стремление к истине. Это стремление должно быть страстным, чтобы преодолевать трудности и препятствия.

2. *Оплодотворение*. Как бы ни был велик творческий потенциал ученого, его ум останется стерильным, если он не оплодотворен знанием конкретных фактов, приобретенным в ходе обучения и наблюдений.

3. *Беременность*. В течение этого периода ученый вынашивает идею. Вначале он может даже не осознавать ее.

4. *Болезненные предродовые схватки*. Когда идея выношена и созрела, ученый чувствует дискомфорт. Это своеобразное «чувство близости решения» знакомо лишь подлинным творцам. Тем, кто не испытал его, легче всего представить это ощущение в ситуации, когда человек мучительно напоминает чье-то имя.

5. *Роды*. В отличие от настоящего разрешения от бремени рождение новой идеи не только не причиняет боли, но всегда доставляет радость и удовольствие.

6. *Осмотр и освидетельствование*. Новорожденного младенца немедленно осматривают, дабы удостовериться в его жизнеспособности и отсутствии аномалий. Это справедливо и в отношении новорожденной идеи: ее подвергают логической и экспериментальной проверке.

7. *Жизнь*. После того как новая идея испытана и доказала свою жизнеспособность, она начинает самостоятельное существование.

Как видим, весь творческий процесс описан с помощью терминов если и не строго биологических, то во всяком случае именно тех, которыми пользуются для описания процесса репродукции.

Этот пример может показаться нетипичным: он как будто иллюстрирует лишь «беллетристический» стиль Селье. Но именно таким путем и возникают новые термины. Вначале они появляются в виде метафор, порою их даже заключают в кавычки. Затем метафора становится привычной и, наконец, хотя и не всегда, происходит «кристаллизация» научного термина. (Точно так же, как в свое время слово «стрелять» в применении к огнестрельному оружию было смелой метафорой, а потом стало общепринятым термином).

Такая тенденция переноса и заимствования терминов не есть примета лишь нашего времени. Еще Платон для описания астрономических явлений пользовался понятиями, заимствованными из «моральной философии». В современной физике получили широкое распространение понятия иерархии, симметрии, непрерывности, порядка; но возникли эти понятия вовсе не в науке — они были привнесены «извне».

В ядерной физике пользуются понятием *слияние* (ядер), хотя всем ясно, что ядерный процесс совсем не похож на смешение двух жидкостей или соединение двух потоков. В последние десятилетия в физике приобрел права гражданства термин «стра-

ность». Дж. Холтон несколько лет назад предсказал полушутя, что вполне может появиться «шизоидная частица», и в самом деле, в специальной физической литературе появился термин «шизон». (Дж. Холтон считает, что это не случайно. Современная наука, так же как и современное искусство, уделяет огромное внимание «странностям» и «ненормальностям»).

Перенос терминологии кажется порою произвольным, зависящим чуть ли не от прихоти ученого, который вправе называть новые явления и понятия, как ему заблагорассудится. Но это не совсем верно. При описании чего-то нового, с чем ученый не сталкивался ранее, он использует тот общий концептуальный аппарат эпохи, который присущ не только науке, а характеризует эпоху в целом и более или менее одинаков у всех образованных людей данного времени («общая культурологическая матрица века»).

В рамках этой «матрицы» и осуществляется перенос терминологии: при этом заметно проявляется порою осозанный, а иногда неосознаваемый антропоморфизм. Физики говорят, что частицы притягиваются и отталкиваются друг от друга, как люди. Они распадаются, возникают частицы второго и третьего поколений, у частиц есть «продолжительность жизни». Между тем результаты экспериментов отнюдь не принуждают ученых использовать именно эти термины. В современной физике истолкование результатов опыта включает в себя чтение показаний приборов. Эти показания могут быть прочитаны по-разному, в зависимости от ранее сформированных представлений и тех теоретических взглядов, которых придерживается ученый. И чем внимательнее он вглядывается в какой-либо прибор, тем яснее видит собственное отражение.

Можно просто констатировать сам факт переноса понятий и терминов. Но возможен и другой подход: проанализировать этот процесс. В разных науках и в разные эпохи он имеет, вероятно, свои особенности, и разбор их помог бы выявить нетривиальные закономерности. Это следовало бы сделать и в ходе работ по изучению терминологии, используемой в литературоведении и искусствознании.

Б. В. Бирюков

СТРОГОСТЬ ТЕРМИНОЛОГИИ И СТИЛЬ МЫШЛЕНИЯ

Приложение математики, кибернетики и логики в науках, изучающих художественную культуру, естественно связано с вопросами упорядочения искусствоведческой терминологии и уясне-

нием адекватной меры строгости понятий — содержательных «наполнений» терминов наук об искусстве.

Нет сомнения в том, что строгость терминов научных дисциплин, предметом которых является искусство, его различные виды, аспекты и формы функционирования, в целом существенно уступает терминологической точности в тех областях знания, где широко используются формальные методы. Было бы, однако, ошибкой видеть в этом какую-то ущербность искусствоведения и литературоведения. Дело в том, что каждой сфере научных исследований адекватна своя мера строгости и, значит, своя особая мера точности и упорядоченности терминологии. Ведь строгость употребляемых терминов, т. е. регулярность в их использовании, соответствующая рассматриваемой конкретной сути дела, не существует, так сказать, сама по себе: четкая терминология есть выражение определенности понятий, обозначаемых данными терминами. Определенность же понятий в разных науках разная. Она варьирует от полной формальной определенности понятий в науках, пользующихся методами формализации и алгоритмизации (математическая логика, основания математики и математические дисциплины, близкие к последним), до достаточно нежесткой содержательной определенности, присущей понятиям гуманитарной области. Не имеет смысла, скажем, требовать от понятий и терминов исторической науки той же меры точности, что и от наук технического цикла.

Строгость понятия (его четкость, объемную определенность) нередко отождествляют с наличием соответствующего определения. В системах терминологии, разрабатываемых в различных «комиссиях по терминологии», такие определения обычно даются в форме дефиниций, которые в логике называются определениями через род и видовое отличие. Однако известно, что ученые не очень считаются ни с отдельными определениями такого рода, ни с их системой, декретированной некоей комиссией. В своих научных рассуждениях они сами вводят требуемые термины — вводят либо путем явных (в том числе родо-видовых), либо неявных, особенно контекстуальных, определений. Контекстуальные определения важны в науке тем, что не засоряют ее излишними новыми выражениями, новыми явными определениями, так как для задания смыслов выражений в этом случае используется только контекст, а не стандартные языковые схемы и термины, в свою очередь нуждающиеся в определении. Если контекст достаточно информативен, внимательный читатель или слушатель-специалист вполне поймет содержание, которое вкладывает в данный термин автор соответствующего сообщения; поэтому одно и то же выражение, один и тот же термин с успехом может использоваться в разных значениях, не нарушая при этом научной коммуникации.

Мне представляется, что при решении проблем терминологии в науках об искусстве следует стремиться не столько к разра-

ботке системы определений соответствующих понятий, сколько к распространению и упрочению в среде исследователей художественной культуры установки на использование четких в смысловом отношении контекстов и гибкое применение явных определений, допускающее использование одного и того же термина при разных его дефинициях и оперирование одним и тем же понятием при различных его терминологических обличьях. Не навязывать определения в качестве эталонов, а приурочивать их к конкретным исследованиям и широко опираться на контекстуальную четкость вводимых терминов — вот, по-моему, к чему следует прежде всего стремиться. Ибо главное состоит не в выработке какой-то «окончательной» терминологической системы — таковой не может существовать даже в самых «строгих» науках, а в том, чтобы обеспечить необходимую меру понимания участниками научной коммуникации письменных и устных текстов данной области знания или деятельности.

Сказанное не означает, что работа по созданию экспериментальных систем искусствоведческой терминологии, представленной в виде системы родо-видовых определений либо в виде тезауруса иного рода, не нужна. Напротив, она необходима и полезна, так как способствует, говоря философским языком, рефлексии над системой используемых понятий, осмыслению ее содержательного и оперативного смысла, ее формально-логических свойств. Но хочется предупредить об опасности преувеличения ее значения как средства «наведения точности» в искусствоведческом анализе, в изучении художественной культуры.

В связи с развитием применений кибернетики и математики в гуманитарных науках остро встает вопрос об оценке наблюдающегося процесса переноса терминов из естественно-математической сферы в сферу наук о человеке. Такой перенос, как известно, имеет место и в искусствоведении, где все чаще говорят о «моделях», «алгоритмах», «каналах связи» и т. п. Как относиться к такому переносу?

Прежде всего подчеркнем, что любые попытки унифицировать понятие «строгости» терминологии одновременно в обеих упомянутых выше сферах непродуктивны. Термины, переносимые из области математики, кибернетики или логики в науки об искусстве, как правило, теряют свою первоначальную точность. Это, однако, не приносит вреда, если в новой сфере они получают ту меру четкости, которая ей свойственна, ей адекватна, за счет ли контекстуальной корректности или за счет использования явных определений, адаптирующих термины к новой области их применения. При этом обязательно, чтобы возникающие таким образом новые смыслы терминов сохраняли преемственность и содержательную связь со смыслами тех же терминов в исходной, более «строгой» области. Если эти условия выполняются, то использование в науках об искусстве таких, например, терминов, как «модель», «информация» или «обратная связь», оказывается вполне

оправданным и целесообразным, так как позволяет распространить на искусствоведческую или литературоведческую сферу идеи (а подчас и аппарат) кибернетики, математики и логики (разумеется, в предположении, что такое распространение оправдано задачами соответствующих исследований). Но если упомянутые условия не выполняются, если терминологический цветок «точного» знания, будучи пересаженным на искусствоведческую почву, не поддерживается средствами определительной либо контекстуальной четкости, а питается лишь благодаря ассоциативно-метафорической связи с той почвой, на которой он первоначально вырос, то он, этот цветок, превращается в сорняк, приносящий только вред. В исследованиях художественной культуры роль такого сорняка, например, нередко играет тот же термин «модель», когда он не к месту используется некоторыми авторами.

Имеет место и обратный перенос терминов — из гуманитарных наук в «точные». О подобном переносе можно говорить прежде всего в случае кибернетики и такого ее направления, как «искусственный интеллект». Потребность в переносе этого рода возникает в силу необходимости введения понятий (терминов), выражающих кибернетические аналоги тех феноменов, бытие которых неотделимо от «человеческого фактора». Это тоже вполне естественный, прогрессивный процесс, но и с ним связаны некоторые трудности, хотя и иного рода, чем те, о которых говорилось выше. А именно: перенос, о котором идет речь, может дать повод к отождествлению модельных построений кибернетики с их прообразами в гуманитарной, и в частности искусствоведческой, сфере. Хорошим примером здесь может служить термин «творчество». Вполне уместный в качестве обозначения определенного специфического содержания, вкладываемого в «творчество» в работах по «искусственному интеллекту», он способен играть дезориентирующую роль в случае, когда не учитывается глубокое различие, существующее между человеческими творческими процессами и машинными процедурами решения сложных задач.

В терминологической проблематике любой науки, в том числе и науки об искусстве, художественной культуре, главными являются вопросы стиля научного мышления, его адекватности предмету и методам соответствующей области знания. А это значит, что упомянутая проблематика входит в качестве части в общую методологию научного исследования. В качестве таковой она и должна подвергаться исследовательской разработке.

ТРАДИЦИИ И НОВИЗНА
В ЯЗЫКЕ ТЕАТРОВЕДЕНИЯ

Театроведение изъясняется языком традиционным. И слава богу! Потому что новый язык потребен для выражения новой методологии — в этом его смысл, в этом его необходимость, в этом его оправдание. Оправдание не лишне, ибо новый язык, как правило, непривычен, сложен, неудобопонятен для более или менее массового читателя. Общая методология театроведческого анализа сформирована, отточена на основе марксистско-ленинского цикла общественных наук. Кроме того, она постоянно обогащается категориальным аппаратом филологии (ибо, как и филология, имеет дело с анализом литературного материала, с анализом драмы как литературы) и включает в себя терминологию, рожденную режиссерской и педагогической практикой театра.

Однако эта часть театроведческой терминологии по преимуществу представляет собой рабочие определения, понятные режиссерам и актерам, но порой не имеющие не только научной однозначности, но необходимых теоретических обоснований. Ряд из них, особенно те, что родились в творческой системе К. С. Станиславского, впоследствии получили необходимое научное истолкование, их бытие в театроведческой литературе связывается с обогащением и уточнением их смысла достижениями современной науки. Но некоторые из этих рабочих терминов так и остаются понятными на интуитивном уровне. И тем не менее они вошли в театроведческий обиход, живут там давно, относятся к так называемым «работающим» понятиям, их необходимость и целесообразность подтверждены многолетней педагогической и режиссерской практикой. Это не исключает того, что в обозримом будущем к ним будут обращаться ученые с задачей их теоретического уточнения, научного обеспечения на уровне современных знаний.

Сколь это нелегко, показывают некоторые исследовательские опыты. К примеру, молодой исследователь посвящает свою работу анализу одной из важных категорий творческого лексикона Станиславского — понятию «сценической атмосферы». Он вполне правомерно связывает понятие сценической атмосферы с эмоциональной жизнью актера, с ритмом и т. п. Однако что такое «атмосфера»? Бесспорно, один из метафорических терминов — таких в нашей науке обилие. И когда в порядке аналогии автор приводит исходный физический термин, он излагает известные неметафорические, однозначные физические параметры. Но как только он переходит к понятию сценической атмосферы как таковой, точность и однозначность определений исчезают и в ка-

честве основной формулы предлагается следующий текст: «Под атмосферой спектакля автор диссертации подразумевает тонкий *сплав* самых разнообразных элементов сценического искусства, в результате которого спектакль приобретает единый *тон*, единое смысловое и эмоциональное *звучание*», т. е. исходное неизвестное приходится объяснять через метафорический употребленные понятия «сплав», «тон», «звучание», что, мягко говоря, не прибавляет исследованию научности.

Мы ратуем отнюдь не за изгнание тропов из театроведческого обихода, да это и невозможно — пишущие о театре имеют дело с образной материей, а специфика предмета исследования неминуемо накладывает отпечаток на язык самого исследования. По той же причине большое место в терминологии театроведческой науки занимают термины смежных, соседних с театром искусств, такие как «рисунок роли», «тон», «тональность», «партитура роли» и т. п.

Но коль скоро речь идет о теории, то естественна надежда читателей, что он встретится не только с образным описанием спектакля или роли, но и с четко мотивированным, строго научным (а это значит однозначным) категориальным аппаратом исследования.

Забредают в эту науку и термины теории информации, кибернетики, семиотики, структурного анализа и т. п., но, на наш взгляд, это пока что гости. Они, как правило, выполняют функцию декоративную, привлекаются для того, чтобы придать работе современный вид. Теперь уже и в газетных рецензиях на спектакль или фильм вы встретите бахтинские «карнавализацию» или «амбивалентность». Разумеется, здесь это дань модному научному жаргону, реже встречаются попытки уточнить традиционную терминологию, взглянуть на предмет исследования с новой стороны.

Но думается, что дело все же не в словах, а в той методологии, инструментом которой они являются. Для современной ситуации характерно, на наш взгляд, что инструменты частично применяются, а новые подходы в методологической области пока еще не нащупываются. Искомое же состояние взаимодействия наук — это взаимообогащение методологией, освоение новых принципов, новых подходов, синтезирование их с традиционными, обогащение инструмента анализа явлений театрального искусства.

Думается, однако, что этого состояния театроведение еще не достигло. Термины новые появляются, методы пока еще нет. Что касается терминологического аппарата, то, на мой взгляд, увлечение словами из арсенала наук кибернетического цикла уже прошло, не обогатив существенно театроведение. Структурный анализ тоже не занял своей территории в этой науке. К сожалению, театроведение пока еще не знает серьезных опытов системного анализа.

Что же касается «приблудных» терминов — пусть и популярных, — то здесь крайне важно, чтобы применяющий их автор знал бы сам их истинное значение, их место в категориальной системе той науки, из которой они заимствуются, где они у себя дома. Точно знать, представителем какой именно теории является та или иная категория. И передать читателю знание категориального контекста, по крайней мере.

А некоторые работы вызывают такое ощущение, будто авторы их, говоря, к примеру, о моделировании, о построении художником «модели мира», имеют в виду не гносеологическую модель, а уменьшенный вариант вещи, ее мини-копию (модель корабля, самолета и т. п.).

Вероятно, придет время, когда найдя где-то в литературе термин, поразивший воображение, маящий своей загадочной научностью, автор, прежде чем перенести его в статью о делах театральных, постарается точно определить его значение и предварит введение его объяснением его исходного смысла. Объясненный термин поможет читателю глубже проникнуть в предмет, истолкованию которого посвящена работа, или, что тоже возможно, отринуть терминологическую позицию исследователя.

Н. Д. Дмитриева

О СТРОГОСТИ ТЕРМИНОЛОГИИ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Думаю, что уточнение и известная стабильность терминов необходимы только в том случае, если признается возможным и нужным для гуманитарных знаний встать в ряды «точных наук», вообще достичь максимальной точности в своих методах и умозаключениях.

Но если придерживаться той точки зрения (которой и я придерживаюсь), что методы точных наук для литературоведения и искусствоведения не подходят, ибо неадекватны предмету их исследования; что работа искусствоведа есть просто работа литератора, пишущего на определенные темы, — тогда строгая регламентация терминологии представляется излишней. Так же, как не нужна она литератору, очеркисту. Им нельзя не только запретить, но и рекомендовать не употреблять те или иные слова или употреблять их лишь в прямом, однозначном смысле. Автор может пользоваться любыми словами для выражения своей мысли, в том числе и терминами, заимствованными из других областей, как то: «моделирование», «энтропия», «микросмос» и т. д. Подобные понятия уже вошли в обиход; в этом обиходном (или метафорическом) смысле они могут употребляться кем угодно, в том числе и искусствоведом. Почему бы и нет? Язык непрерывно по-

полняется новыми словами и словесными конструкциями: это процесс стихийный и естественный.

Разумеется, такие позаимствованные из чуждых областей слова, будучи перенесенными в живую речь, утрачивают жесткую определенность научного термина и понимаются более вольно и расширительно. Но и в этом нет ничего страшного: такие трансформации постоянно происходят в языке. Скажем: «энергия», как термин физики, и «энергия» в бытовом значении («энергичный человек»).

Если те или иные термины точных наук охотно употребляются и людьми, далекими от этих наук, то очевидно в этих терминах заложена возможность их «обытовления» и они способны стать носителями какого-то более широкого содержания. «Энтропия» — емкое и выразительное слово: им одним выражается то, что иначе надо было бы описать десятком слов. Но это не значит, что, употребляя его, нужно обязательно вспоминать второй закон термодинамики. Все зависит от контекста.

Есть ли все же у искусствоведения собственный круг терминов, ему принадлежащих, специфических? Есть. Но они относятся не столько к теории и эстетике, сколько к истории и технике живописи (скульптуры, графики). «Импрессионизм», «кубизм», «барокко», «фреска», «валер», «светотень» и так далее. Они действительно должны употребляться в своем специальном значении — в искусствоведении, хотя за пределами искусствоведения тоже могут всячески переосмысливаться (например, о романе писателя можно сказать, что это грандиозная фреска). Для их объяснения был бы желателен специальный словарь. «Краткий словарь терминов изобразительного искусства», изданный в 1959 г., устарел да и создавался на ложных основах. К числу его недостатков, по-моему, относилось и то, что включались в него слова, вовсе не являющиеся терминами изобразительного искусства, как, например, «идея», «конфликт», «новаторство». Но объяснения чисто технических терминов там были и удачные, частично они могут быть использованы для нового издания.

М. А. Сапаров

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКАЯ МЕТАМОРФОЗА (К ЭВОЛЮЦИИ ТЕРМИНОЛОГИИ КИНОВЕДЕНИЯ)

Терминология киноведения постоянно движется и эволюционирует, что отражает противоречивый процесс становления и развития киноискусства, с одной стороны, и процесс качественного изменения кинематографической мысли — с другой. Если поначалу киноведческая терминология, отчетливо обнаруживая

«синтетичность» своего происхождения, складывалась из весьма разнородных и нередко несочетаемых друг с другом терминов и категорий, извлеченных из отдаленных областей науки, техники, искусствоведения, то впоследствии эти понятия, постоянно коррелируемые художественной практикой кино, обретали специфическое содержание применительно к кинематографической сфере их бытования, оказывались функционально родственными друг другу, давали жизнь совершенно новым терминам вроде изобретенного С. М. Эйзенштейном «мизанкадра».

Как известно, в киноведении используются термины, гораздо раньше утвердившие себя в теории литературы (например, *тема, сюжет, фабула, диалог, метафора, эллипсис* и т. п.), в теории изобразительных искусств (например, *пластическая композиция, пейзаж, портрет, натюрморт, панорама* и т. п.), в теории музыки (*контрапункт, лейтмотив, кульминация* и т. п.), в теории театрального искусства (*мизансцена, роль, актерское перевоплощение*). Тем более ощутима необходимость в работе, благодаря которой «традиционные» литературоведческие и театроведческие термины выявляли бы свою способность служить пониманию киноискусства как такового.

Так, долгое время специфику кино усматривали в понятии монтажа. Не следует, однако, забывать о том, что содержание термина «монтаж» с развитием киноискусства эволюционировало.

В сегодняшнем словоупотреблении термин «монтаж» имеет различные семантические оттенки.

«Монтаж» — это, во-первых, сам процесс сборки и обработки снятого материала, склеивание кусков пленки, в результате которого фильм обретает законченность. Ясно, что в этом процессе сугубо технические операции в принципе неотделимы от творческого мышления, от решения определенной художественной задачи.

С другой стороны, «монтаж» — своего рода поэтика кинематографического выражения и повествования, своеобразный синтаксис киноречи.

Хотя эти два значения взаимосвязаны, их следует различать, они относятся друг к другу как художественная закономерность и ее техническое воплощение. При этом истолкование функций и типологии монтажа исключительно многообразно. Поэтому необходимо выяснение значения этого термина в каждом конкретном киноведческом контексте.

Подобно тому как двойится значение термина «монтаж», соответственно существуют и два значения термина «кадр»: пленочный «кадр», в принципе ничем не отличающийся от негатива обычной фотографии, и «кадр» собственно монтажный, т. е. экранное отражение действительности, репрезентируемое непрерывным куском киноленты от скрепки до склейки, снятое одним объективом, с одной точки или же с одной непрерывной линии — траектории движения камеры.

Когда говорят о монтаже как о поэтике, то под кадром разумеют большую или меньшую часть определенного действия или темы, зафиксированную в одном непрерывном куске пленки.

Знаменательно, что теоретики 20-х годов, находившиеся под гипнозом всеилия монтажа, считали первородным грехом фотообъектива его «врожденную» склонность к полноте и точности фиксации реального мира. Фотография при этом воспринималась как косный, инертный материал, подлежащий «преодолению» монтажной конструкцией. Разумеется, было бы нелепо отрицать или преуменьшать значение монтажа в творческой практике кинематографа. Вне монтажа нет искусства. Сознательно подчеркиваем — искусства вообще, а не только киноискусства. Монтаж как синтаксическая структура произведения отнюдь не является специфическим достоянием кино. Это великолепно показал С. Эйзенштейн, когда, скажем, для иллюстрации идеи монтажа, ссылался на пушкинскую «Полтаву».¹

Речь идет не только о многообразных формах и вариациях «монтажа-повествования» (если воспользоваться термином М. Мартена), но и о монтаже концептуальном или же, в классификации Б. Балаша, идеологическом, метафорическом, поэтическом аллегорическом.

В ходе современных дискуссий в понятие «фотографизма» и «фотографичности» зачастую вкладываются не только различные, но подчас и взаимоисключающие смыслы. Такое положение объясняется не только тем, что соответствующие понятия не успели вызреть и сколько-нибудь четко дифференцироваться. Существенно другое: в истолковании причин и последствий так называемой «фотографической революции» в сфере художественного творчества сталкиваются различные мировоззренческие позиции, причем именно эта область теоретического искусствознания становится полем острейшей идейной борьбы.

«Фотографические» искусства и кинематограф в первую очередь возникли в результате сопряжения научно-технического прогресса и художественного развития. Понять специфические эстетические возможности кино нельзя, отвлекшись от техники его осуществления. Соответственно научное исследование природы кино по необходимости должно быть комплексным исследованием, т. е. таким исследованием, в котором органически соединяются, входят во взаимодействие понятия и принципы естественно-научного и технического толка с критериями и представлениями эстетического анализа.

Однако киноведа, вставший на этот нелегкий путь, неизбежно испытывает «муки слова», сталкивается с особыми трудностями изложения. Используя термины и понятия точных естественных наук в искусствоведческом контексте, где словоупотребление

¹ Эйзенштейн С. Монтаж. — В кн.: Кинорежиссура. М., 1939, с. 354—357.

носит скорее метафорический характер, нежели логически-понятийный, исследование рискует не только не приблизиться к искомой мере научности, но и, наоборот, оказаться во власти расхожих обыденных представлений, мимикрируя их псевдотерминами. Вместе с тем, сохраняя позитивное научное наполнение используемых категорий, необходимо избежать нарочитой эзотеричности, рассчитывать на общегуманитарную сферу образованности. Поэтому в ходе изложения неизбежны терминологические уточнения, пояснительные фразы, дополнительные дефиниции и ссылки. Но и они зачастую не способны предохранить текст от превратного истолкования, порождающего теоретические недоразумения. Например, в богатой ценными наблюдениями книге А. Мачерета «Реальность мира на экране» (М., 1968), где по сути дела пристально исследуются различные грани фотографической специфики кинообраза, последняя фигурирует под именем «документальной эстетики». Совмещение разнопорядковых понятий приводит Мачерета к смешению категорий традиционной поэтики с явлениями специфически кинематографическими. Фотографичность, сведенная к документальности, рассматривается как знамение времени, одинаково затронувшее все виды художественного творчества. Однако было бы заблуждением думать, что особая структура фотообраза неминуемо связана со стилистикой документализма. В этом смысле понятие фотографичности более широкое и более фундаментальное, нежели понятие документализма. По-видимому, нельзя смешивать фотографичность как категорию эстетической онтологии с «фотографичностью», трактуемой в конкретно-стилистическом плане.

Развитие киноискусства заставило вновь вернуться к понятию «фотографичности», казалось бы по традиции подразумевающему унылый копизм, протокольно точную механическую фиксацию действительности, и увидеть в нем зародыш новой мощной ветви художественного творчества, увидеть то богатство специфического художественного содержания, которое не может быть понято и освоено посредством синтетической терминологии традиционного киноведения. Эти примеры свидетельствуют о том, что в терминологии киноведения путь к ее уточнению и совершенствованию связан с кардинальными проблемами специфики этого вида искусства, которое эволюционировало в контексте развития науки и техники и общих тенденций художественного творчества.

В. С. Мейлах

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

На первом нашем совещании по проблемам терминологии были сделаны разные предложения, высказаны различные мнения. Однако все были согласны с тем, что проблемы упорядочения терминологии, используемой при изучении художественного творче-

ства, весьма актуальны для развития наук о литературе и искусстве и что пора заняться ими всерьез, организовать наконец систематическую работу. Естественно, что многое из того, о чем сегодня говорили при обмене мнениями, является дискуссионным, многое требует дальнейшей аргументации или критического анализа. Это обсуждение будет продолжено на одном из наших симпозиумов. Все, кто выступил на нашем «круглом столе», в большей или меньшей степени затрагивали вопросы методологии. Это подтверждает, что Комиссия комплексного изучения художественного творчества избрала верное направление в постановке проблемы, выдвинув в качестве главных вопросов вопросы методологии, основанные на диалектико-материалистическом подходе к бытованию, упорядочению и развитию терминологии литературоведения и искусствознания. Не входя в разбор высказанных здесь мнений, хотелось бы, однако, возразить Н. А. Дмитриевой, в выступлении которой прозвучала мысль (хотя и с оговорками), что круг терминов искусствознания относится не столько к теории и эстетике, сколько, например, к истории и технике живописи, и что работа искусствоведа «есть просто работа литератора, пишущего на определенные темы». Думаю, что Н. А. Дмитриева — автор ценных работ об изобразительном искусстве (в которых ею используется искусствоведческая терминология широкого спектра) полемически заострила свою мысль, желая возразить адептам излишне строгой, жестко регламентированной терминологии. Искусствознание не могло бы считаться наукой, если бы оно не базировалось на собственной концептуальной, фундаментальной терминологии (совершенно необязательной для «просто литератора»), хотя и связанной с другими науками, но интерпретируемой в специфическом для анализа живописи и других видов искусства плане.

На нашем совещании проявилась широта взглядов на проблемы терминологии, которые обсуждались с позиций философии, эстетики, лингвистики, психологии, различных разделов искусствознания, общих вопросов взаимоотношения науки и искусства. Плодотворен и подход, при котором обсуждение терминологии литературоведения, музыковедения, театроведения и т. д. связывалось с общими проблемами изучения художественного творчества. Характерно, что участники совещания уделили особое внимание наименее изученному, весьма актуальному и спорному вопросу миграции терминологии из естественно-математических наук в литературоведение и искусствознание. Этот злободневный вопрос оказался в центре нашего обсуждения. Однако очень важен и вопрос о собственном терминологическом аппарате литературоведения и искусствознания (тем более что он все шире используется и в других науках). Этот вопрос требует серьезного исследования.

Выступления участников совещания будут внимательно изучены Комиссией комплексного изучения художественного твор-

чества при Научном Совете по истории мировой культуры АН СССР в ходе разработки плана дальнейшей работы.

В заключение отвечу на вопросы, заданные участниками «круглого стола» — доктором философских наук Б. В. Бирюковым, доктором психологических наук А. Я. Пономаревым и доктором физико-математических наук И. И. Цуккерманом, — в какой степени и какими путями Комиссия комплексного изучения художественного творчества может организовать работу по упорядочению терминологии? Дело в том, что задачи нашей Комиссии — выдвижение и обсуждение актуальных проблем, требующих комплексного изучения, прежде всего методологических, и координация работ в этом направлении. В проведенных нами Всесоюзных симпозиумах и в изданных нами трудах был поднят ряд актуальных проблем, неизученных или малоизученных, которые затем были подхвачены и продолжают разрабатываться в различных научных учреждениях и вузах, а также отдельными учеными. Надеемся, что инициатива, проявленная Комиссией в постановке проблем терминологии литературоведения и искусствоведения, также получит отклик в литературоведческих, искусствоведческих, языковедческих и др. институтах и научных учреждениях смежных профилей. Этому должны способствовать и рекомендации, которые будут выработаны нашей Комиссией. Конечно, упорядочение терминологии — дело весьма сложное и длительное. Но если удастся привлечь внимание научной общественности к этой проблеме, то исследователи будут вдумчивее и ответственнее относиться к терминологическому аппарату своих собственных трудов. Желательно, чтобы по крайней мере все мы руководствовались мудрым советом Декарта: «Определяйте значение слов, и вы избавите человечество от половины его заблуждений».

VI

ИНФОРМАЦИЯ. ХРОНИКА

В КОМИССИИ КОМПЛЕКСНОГО ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Рекомендации симпозиума «Методологические проблемы изучения процессов художественного творчества и психологии творчества» по дальнейшему развитию психологии творчества.

25—27 декабря 1978 г. в Москве состоялся Всесоюзный симпозиум, посвященный методологическим проблемам изучения процессов художественного творчества, задачам и состоянию психологии творчества. Симпозиум был организован Комиссией комплексного изучения художественного творчества Научного Совета по истории мировой культуры АН СССР совместно с Всесоюзным научно-исследовательским институтом искусствознания Министерства культуры СССР. В нем приняли участие представители различных областей науки: литературоведы, искусствоведы, философы, психологи, социологи, историки, биологи, физики и др., а также писатели и творческие деятели различных видов искусства. (Ряд докладов, прочитанных на симпозиуме, печатается в переработанном виде в настоящем сборнике). В итоге работы симпозиума были приняты публикуемые ниже рекомендации по дальнейшей разработке обсужденных проблем и о задачах развития психологии художественного творчества.

На симпозиуме было признано, что область изучения процессов создания художественных произведений и психологии творчества является весьма важной и актуальной как в плане теоретическом, так и в практическом. Развитие этой дисциплины важно и для того, чтобы обобщать творческий опыт художников, писателей, живописцев, композиторов, деятелей театра, кино и других видов искусства, а также для изучения творческих способностей и профессионального отбора абитуриентов, поступающих в высшие литературные и художественные учебные заведения упомянутых профилей.

Вместе с тем на симпозиуме было констатировано, что при известных успехах в изучении психологии творчества внимание к этой дисциплине является весьма слабым со стороны научных учреждений и вузов. В институтах психологии, на психологических факультетах университетов, на кафедрах психологии педагогических вузов за редкими исключениями не планируются темы по психологии творчества, не ведутся спецкурсы и семинары, не предусмотрена подготовка соответствующих кадров, в которых ощущается острый недостаток. Не уделяется должного внимания разработке методологии этой дисциплины на базе диалектического и исторического материализма. Издательства и журналы печатают очень мало работ по изучению процессов создания художественных произведений.

В целях дальнейшего развития изучения психологии творчества симпозиум рекомендует.

1. Поручить Комиссии комплексного изучения художественного творчества разработать проблематику изучения процессов художественного творчества, психологии художественного творчества с учетом результатов симпозиума и разослать ее соответствующим научным организациям и вузам. Предложить республиканским и региональным комиссиям и базовым группам Комиссии комплексного изучения художественного творчества активизировать работу по изучению различных аспектов теории и психологии творчества.

2. Сообщить в Президиум АН СССР мнение участников симпозиума о желательности и целесообразности включения в планы научных исследований Института психологии АН СССР и аналогичных институтов в составе республиканских академий, а также Институтов мировой литературы и русской литературы АН СССР тем по психологии художественного творчества. Сообщить также Академии педагогических наук СССР о желательности создания соответствующей проблемной лаборатории в Институте психологии АН СССР.

3. Просить Министерства высшего и специального образования СССР и РСФСР, а также союзных республик, Министерства культуры СССР и РСФСР, а также союзных республик предусмотреть преподавание на психологических факультетах университетов, а также на филологических факультетах и в художественных вузах психологии художественного творчества, разработку соответствующих программ и учебных пособий и подготовку кадров в этой области.

4. Просить Комитет по науке и технике при Совете министров СССР и Президиум АН СССР о включении в государственный план исследований проблем комплексного изучения художественного творчества. Войти с ходатайством в ВАК о введении специализации «Комплексное изучение художественного творчества и художественного воспитания» с правом защиты кандидатских и докторских диссертаций на связанные с данной проблемой темы.

5. Просить руководства творческих организаций (Союзов писателей, композиторов, кинематографистов, художников, архитекторов и ВТО) дать указание печатным органам этих союзов о печатании материалов по изучению психологии процессов создания художественных произведений.

6. Просить Госкомитеты по печати СССР и РСФСР обратить внимание соответствующих издательств («Художественная литература», «Искусство», «Советский писатель», «Мысль», Госполитиздат, «Современник», «Знание» и др.) на необходимость выпуска литературы по психологии художественного творчества, а издательствам «Просвещение» и «Высшая школа» рекомендовать выпуск учебных пособий по этой дисциплине и систематические публикации библиографий по данной теме.

7. Рекомендовать Комиссии комплексного изучения художественного творчества организовать при Комиссии инициативную группу, которая могла бы на основе опыта преподавания психологии художественного творчества в некоторых вузах страны выработать и предложить соответствующим министерствам для утверждения программы преподавания данной дисциплины в университетах и художественных вузах.

Обсуждение вопросов преподавания психологии художественного творчества.

В ходе работы симпозиума «Методологические проблемы изучения процессов художественного творчества и психологии творчества» состоялось обсуждение опыта преподавания психологии художественного творчества.

Как известно, эта дисциплина до сих пор не введена в утвержденные планы преподавания на филологических факультетах университетов и в художественных вузах. Нет до сих пор и единых утвержденных программ. Чтение курсов и проведение семинаров по психологии творчества

в некоторых вузах страны является лишь результатом инициативы отдельных преподавателей. Не готовится аспирантура, редко защищаются диссертации по этой проблематике.

Между тем даже из существующего опыта очевидно, что это положение должно быть исправлено.

На заседании симпозиума, посвященном этим вопросам, выступили представители различных вузов, поделившиеся своими соображениями о необходимости перелома в этой области и опытом своей работы.

Д. Н. Абрамян (Армянский пед. институт и м. Х. Абовяна) отметил значение инициативы Комиссии комплексного изучения художественного творчества, обратившей внимание на неудовлетворительное состояние психологии творчества, которая до сих пор не занимает достойного места в планах научных учреждений и вузов. Отсутствие какой-либо программы преподавания психологии творчества в вузах тормозит подготовку компетентных специалистов по общим проблемам творчества, препятствует реализации возможностей развития психологии художественного творчества как самостоятельной науки. Первым этапом в составлении подобной программы должны явиться разработка и обсуждение программ теоретико-методологического характера, содержащих все основные общие темы по психологии художественного творчества. Последние облегчат разработку более частных методических пособий и программ в области психологии конкретных видов искусства и художественной деятельности.

Далее Д. Н. Абрамян рассказал о своем опыте преподавания психологии творчества на факультете общественных профессий Ереванского гос. университета в 1976 г. Курс этот проводился на основе программы, состоящей из четырех разделов: 1) введение в психологию творчества; 2) творческая личность и художественная деятельность; 3) художественное творчество и проблема структуры психики; 4) творческий процесс в свете познавательной деятельности личности. В настоящее время указанная программа расширена.

Так, например, одним из расширенных разделов этой программы является раздел «Художественное творчество и проблемы структуры психики», включающий темы о многообразии взаимоотношений между проблемами художественного творчества и проблемами неосознанной психической активности. Как и в других разделах программы, здесь основные темы и вопросы ставились нами с учетом того, чтобы посредством разработки проблем художественного творчества осветить одновременно и существенные (психологически адекватные, но не тождественные) аспекты проблем научного творчества. Введены в программу также такие темы, как «Память и творческое мышление», «Память и творческое воображение», «Творчество и проблемы бессознательного» и т. д.

Программа, составленная Д. Н. Абрамяном, представлена в Комиссию комплексного изучения художественного творчества. Свое выступление он закончил следующим предложением: «Психология творчества в различных своих аспектах может и должна преподаваться в вузах любого профиля. Необходима не только дифференциация видов творчества на научное, художественное и техническое, но важно также неоднозначное понимание самой функциональной структуры психологии творчества. Так, в одном своем аспекте психология творчества апеллирует к интимным процессам «творческой лаборатории» высокоодаренной или гениальной личности (т. е. центр интересов сливается здесь с проблемой феноменальных способностей в области научного, художественного и технического творчества). В другом же аспекте психология творчества центром своих изысканий считает проблему продуктивного (творческого) решения различных задач в процессе любого вида деятельности, т. е. апеллирует уже к проблемам развития, обучения, профессионального и общезстетического воспитания и т. д.

В этом смысле психология творчества является весьма ценным дополнением к любой сфере человеческого поведения».

Об опыте преподавания спецкурса по психологии творчества в К и е в ском институте культуры рассказала А. С. Васильева. В те-

чение двух лет в этом институте читался спецкурс по психологии творчества для студентов 2-го курса факультета культурно-просветительной работы (специализация — режиссер народного театра, культурно-массовых действий, дирижер, хореограф). Задачи спецкурса состояли в том, чтобы дать студентам диалектико-материалистическое понятие о природе художественного творчества, проанализировать стадии этого процесса, раскрыть особенности художественных способностей и условия их формирования в творческих коллективах художественной самодеятельности.

Программа спецкурса включала темы по характеристике художественной деятельности как особого вида творчества, темы, связанные с анализом вдохновения и интуиции в их материалистическом понимании, а также (учитывая специфику аудитории) анализ творчества в самодеятельном искусстве. Личность художника, ее формирование, роль мировоззрения в творчестве художника анализировались в связи с социально-историческими условиями.

В спецкурсе освещались понятия музыкальных способностей, а также специфики таланта режиссера, дирижера, хореографа (в связи со специализацией студентов).

На семинарах и практических занятиях студенты углубляли знания, полученные на лекциях. Особой популярностью пользовались у студентов практические занятия, проходившие непосредственно в студиях коллективов художественной самодеятельности. Во время таких занятий студенты учились составлять анкеты, проводить опросы, интервью. Были собраны интересные экспериментальные материалы по вопросам психологии художественного творчества и художественного восприятия. Лучшие работы рекомендовались на студенческую научную конференцию института, на республиканский и всесоюзный конкурсы.

В результате анализа опыта ведения спецкурса по психологии художественного творчества можно сделать такие выводы. Данный спецкурс способствовал активизации познавательной деятельности студентов, усвоению ими понятий психологии творчества и т. д. В процессе слушания лекций и самостоятельной работы по подготовке к семинарам студенты получили как теоретические знания, так и практические навыки. Студенты усвоили научную трактовку понятий по психологии творчества, у них сложилась определенная система знаний по данному вопросу. Особенно важным в преподавании спецкурса было ознакомление студентов с методами изучения творческого процесса и применение ими этих методов в условиях практики работы коллективов художественной самодеятельности.

В Одесском гос. университете им. И. И. Мечникова для студентов четвертого года обучения, специализирующихся по кафедре теории и методики преподавания литературы, уже более десяти лет читается рассчитанный на 36 лекционных и 12 практических часов спецкурс «Закономерности творческого труда писателя». Об этом опыте рассказал проф. Г. А. Вязовский. Основная задача спецкурса обусловлена профилем подготовки специалистов и заключается в том, чтобы углубить литературоведческую подготовку студентов-филологов как будущих учителей, работников издательств, радио, телевидения, литературных критиков. Спецкурс призван способствовать развитию теоретического мышления студентов, вооружить их диалектико-материалистическим пониманием специфики художественного познания действительности. В спецкурсе излагаются следующие основные темы: а) «Из истории изучения закономерностей творческого процесса писателей»; б) «Талант писателя и его воспитание»; в) «Закономерности творческого процесса в свете ленинской теории отражения»; «Критика идеалистических и вульгарно-биологических теорий творчества»; г) «Живое созерцание, его место и значение в творческой деятельности. Сущность и роль самонаблюдения»; д) «Гносеологические закономерности и психологические особенности отбора жизненного материала и творческого им овладения»; е) «Логика и психология возникновения творческого замысла, пути и особенности его реализации». Если возникает возможность увеличить количество часов на спецкурс, читаются

темы: а) «Творческая работа писателя в свете учения И. П. Павлова о высшей нервной деятельности и Д. Н. Узнадзе об установке»; б) «Ассоциативность творческого мышления писателя. Единство образного и понятийного в творческом мышлении»; в) «Творчество писателя как деятельность».

В этом спецкурсе творческий процесс представлен в самых общих чертах, в литературоведческом аспекте и лишь с некоторыми элементами психологии творчества. Более детализированное изучение указанной проблематики с обращением к творческой лаборатории того или иного писателя продолжается на практических занятиях, в курсовых работах студентов, которые перерастают в дипломные сочинения.

О содержании практических занятий, на которых обсуждаются подготовленные студентами рефераты, и курсовых работ можно судить по тематике защищенных в последнее время дипломных исследований. Их в основном можно разделить на два типа: а) общетеоретическая тематика; б) изучение творческой лаборатории отдельных писателей.

Были попытки постановки историографической проблематики, но они не увенчались желательными результатами, так как подготовка студента-филолога не обеспечивает ее научного решения. Вот почему такие темы, как, например, «Вопросы творчества в эпистолярном наследии Леси Украинки» или «Исследование Ивана Франко „Из секретов поэтического творчества“», были выполнены описательно. Что касается тематики, посвященной собственно психологии творчества, то она редко привлекает студентов. Это объясняется тем, что их подготовка в области психологии весьма незначительна. В связи с этим кафедра поставила себе задачу создать в ближайшее время удовлетворительную систему спецкурсов, которая способствовала бы систематическому изучению студентами проблем творчества.

Спецкурсы (в занятия включена и практическая работа студентов) ориентированы на литературоведческое в единстве с психологическим объяснение как процессов творчества, так и образного мира художественного произведения. В результате студент получает определенную научную основу для более глубокого понимания психологии художественного творчества. Все это вместе взятое создает необходимость пересмотреть, дополнить, усовершенствовать программу спецкурса о закономерностях и специфике творческого труда писателя. Одновременно с этим кафедре психологии предложено подготовить спецкурс, в котором с литературоведческим уклоном освещалось бы учение И. П. Павлова о высшей нервной деятельности и теории установки Д. Н. Узнадзе. Таким образом, задачи усложняются, возникают новые проблемы, решение которых в значительной мере зависит от целенаправленного сотрудничества кафедр. Все это в свою очередь говорит о том, что комплексное изучение художественного творчества требует комплексной подготовки специалистов. Задача сложная, но решать ее надо, тем более что университеты располагают соответствующими кадрами.

Аспирантам и соискателям, проявившим интерес к проблемам творческого процесса писателя, предложен ряд тем для кандидатских диссертаций.

«Мы отчетливо понимаем, — закончил проф. Г. А. Вязовский, — что наш опыт преподавания теории художественного творчества невелик, да и касается он лишь незначительной части студентов (10—12 человек от всего набора на курсе), которые специализируются при кафедре. Он нуждается в постоянном усовершенствовании, обогащении. И все же он убеждает, что введение в учебные планы филологических факультетов общего курса лекций о закономерностях и особенностях творческого процесса писателя сегодня является насущной потребностью».

В Саратове, как сообщила канд. психол. наук Т. И. Лаврищева, психология преподается в трех вузах: в университете, в педагогическом институте и в консерватории. Т. И. Лаврищева читает курс психологии и педагогики в консерватории в течение двух последних лет. Темы этого курса следующие.

Тема 1. Предмет психологии творчества. Место психологии музыкального творчества в цикле психологических наук, изучающих творчество.

Тема 2. Борьба различных концепций творческой деятельности в психологии творчества.

Тема 3. Физиологические основы музыкальной деятельности. Особенности сенсорной организации музыканта, синестезия и цветной слух. Значение зрительных, слуховых, осязательно-мускульных и других видов ощущений в творческой деятельности представителей разных искусств.

Тема 4. Научное понятие о творчестве.

Тема 5. Методы изучения творческой деятельности в разных видах искусства и в музыкальном творчестве (в музыкально-исполнительском и композиторском).

Тема 6. Психологические основы творческой деятельности.

Тема 7. Психологическая типология в музыкально-исполнительской деятельности (инструментальное и вокальное творчество).

Тема 8. Творческий процесс в музыкально-исполнительском искусстве.

Тема 9. Психология творческого вдохновения.

Тема 10. Психология музыкальных способностей.

Тема 11. Направленность личности художника и его творческий процесс.

Тема 12. Психологический анализ организации творческого труда.

Тема 13. Психология художественного и научного творчества.

Тема 14. Психологический анализ произведений искусства в целях выявления психологических закономерностей в конкретных областях художественной деятельности.

Тема 15. Психологические особенности творческого процесса П. И. Чайковского.

Курс рассчитан на 36 часов. Общая психология как тема в этом курсе не выделяется, т. к. студенты в консерваторию приходят после музыкального училища, где они уже слушали психологию. Аудиторию составляют более двухсот человек, которые представляют различные специальности. Различен не только уровень психологических знаний, но и возможностей усвоения этой дисциплины. Эти трудности обнаружались при ведении семинарских занятий. Оказалось, что проводить семинары так, как в других вузах, не представляется возможным. Было проведено три семинара по определению музыкальных способностей и музыкальному восприятию. Было сделано несколько докладов, длившихся по два часа. Но цель семинара — вовлечь в дискуссию, а это оказалось очень сложным. Возник вопрос: как проводить зачет при таком количестве слушателей и при отсутствии пособий, при такой разнородности узких профилей. Пришлось предложить различные темы для рефератов с учетом многообразия представленных в аудитории специальностей. Для пианистов, музыковедов, вокалистов нашлось очень много материала. При этом у студентов обнаружилась такая заинтересованность в самостоятельной работе, что оказалось возможным предложить темы не только реферативного, но даже исследовательского характера.

Как же должно быть построено преподавание психологии творчества в консерватории? «Я не считаю, — сказала Т. И. Лаврищева, — что весь курс нужно ориентировать на преподавание только музыкальной психологии. Весь курс нужно подать в более широком плане психологии творчества как науки, которая изучает закономерности творческой деятельности. В центре должен быть вопрос о специфичности психологии музыкальной деятельности. В виде сравнения я подключаю материалы из других видов искусств.

Как известно, глубже всего разработана психология литературного творчества. Психология музыкального творчества разработана в меньшей степени. Немного лучше обстоит дело с проблемой музыкального восприятия. А такие проблемы, как „музыкальная память“, „музыкальное воображение“, типология творческой деятельности в музыкальном искусстве“, только сейчас начинают разрабатываться».

Далее выступил Л. Л. Бочкарев, преподающий курс музыкальной психологии в Киевской консерватории. Он говорил о том, что хотя музыкальная психология в течение последних лет читается в крупнейших музыкальных вузах страны — в Московской, Ленинградской, Киевской, Вильнюсской консерваториях, ГМПИ им. Гнесиных, учебники и учебные пособия еще не изданы. Имеется только проект программы, разработанный в Ленинградской консерватории. Курс музыкальной психологии читается по решению методкабинета Министерства культуры СССР с 1975 г. и является частью курса общей психологии. «На мой взгляд, — сказал Л. Л. Бочкарев, — психология музыкального творчества является разделом психологии искусства, психологии музыкальной деятельности. На современном этапе нет ни определения предмета этой дисциплины, ни понимания различий в терминологической сущности отраслей: „психология музыки“, „музыкальная психология“, „психология музыкальной деятельности“.

К числу разделов музыкальной психологии относятся: психология музыки, психология творчества и психология музыкального восприятия. Может возникнуть впечатление, будто проблемы психологии музыки должны рассматриваться теоретическим музыковедением, эстетикой, а не психологией. Однако, несмотря на то что объектом изучения в данном случае оказывается в большей степени музыка, чем психическая деятельность, метод анализа музыкальных произведений является музыкально-психологическим. Блестящим примером такого анализа служат исследования В. В. Медушевского о выражении эмоций в музыке. Психология музыки как раздел психологии восприятия является разделом психологии искусства, это — область изучения самой музыки методом психологии.

В заключение Л. Л. Бочкарев сказал о том, что для представителей разных видов искусства важнее всего решать проблемы научно-практической деятельности, которые имеют отношения к разным видам деятельности. Одна из таких проблем — критерии художественной одаренности. Думается, что здесь путь к синтезу различных направлений в понимании развития творческой личности с помощью единого концептуального аппарата и общих методов исследования творческого воображения, мышления, эмоциональности, типологических особенностей личности творца и развития творческой одаренности от первоначальной склонности и способности до проявления призвания и таланта.

Как сообщила Р. Я. Бебре, в Латвийской республике к вопросам психологии творчества проявляется очень живой интерес не только в вузах, но и в общеобразовательных аудиториях. Р. Я. Бебре работает в Латвийской консерватории, но первый спецкурс на тему «Психология литературного творчества» она прочла студентам филологического факультета. Объем спецкурса был небольшой — 10 часов. Другой спецкурс был прочтен на химическом факультете Латвийского университета — спецкурс «Научное творчество» (10 часов). Далее Р. Я. Бебре сказала, что спецкурс «Психология научного творчества» может быть факультативно внедрен и на других факультетах университета. Спецкурс «Психология художественного творчества» был прочитан для творческой интеллигенции, занимавшейся в трехгодичном университете марксизма-ленинизма при Рижском горкоме КП Латвии. В этой группе было 120 человек — артисты театров, писатели, художники, руководители учреждений культуры и искусства. Программа была рассчитана на 24 часа: 20 часов лекций и 4 часа — семинарские занятия. Читаются лекции по психологии творчества на разных семинарах творческой интеллигенции, которые проводятся при ЦК Латвийской компартии, а также для групп творческой молодежи. Объем цикла от 4 до 20 часов. Что касается трудностей в работе, то главными Р. Я. Бебре признала отсутствие учебных пособий и учебников. Создание пособий является первостепенным делом.

Рядом участников этого заседания были высказаны предложения о необходимости созыва совещания с широким обсуждением различных вариантов программ, по которым читаются курсы по психологии художе-

ственного творчества, для выработки единой общей учебной программы (с дифференциацией по литературному, музыкальному и другим видам искусства).

Отчеты республиканских комиссий и базовых групп комплексного изучения творчества.

Бюро Комиссии комплексного изучения художественного творчества рассмотрело планы и отчеты республиканских комиссий комплексного изучения художественного творчества и базовых групп. При обсуждении была отмечена возросшая активность ряда комиссии и групп, усиление внимания к теоретическим проблемам комплексного изучения художественного творчества, успешные поиски новых форм работы.

Наибольшие сдвиги в этом отношении проявились в деятельности Казанской базовой группы. Здесь организован координационный совет, которым проведена большая организационная работа по составлению перспективного плана деятельности группы и координации исследований, проводимых по комплексным проблемам изучения художественного творчества в научных учреждениях и вузах Татарской АССР. Группой проведена в мае 1980 г. конференция «Проблемы комплексного изучения художественного творчества», на которой был представлен большой круг тем как теоретико-методологического, так и конкретно-методического характера.

Значительная работа проводится также Киргизской проблемной группой по изучению художественного восприятия. Исследования и статьи членов группы регулярно публикуются. Большое значение имеет разрабатываемая группой тема изучения читательских интересов и восприятия художественной литературы городским и сельским киргизоязычным населением республики.

На изучении проблем художественного восприятия преимущественно в теоретическом и историческом аспектах специализируется и Калининская базовая группа, в частности, в 1979 г. здесь сдан в производство сборник «Художественное произведение и его читатели».

При обсуждении работы комиссий и групп в качестве положительного момента отмечено также привлечение к участию в организуемых конференциях и сборниках научных работников из различных научных центров. Некоторым другим комиссиям и группам предложено учесть опыт работы в Казани, Фрунзе и Калининне. Бюро Комиссии рекомендовало базовым группам уделять большее внимание координации научных исследований по проблемам комплексного изучения художественного творчества в республиках, учитывая при этом научные планы соответствующих учреждений и вузов.

Бюро Комиссии признало необходимым провести в ближайшее время совещание республиканских комиссий комплексного изучения художественного творчества и базовых групп для обсуждения актуальных проблем развития этого направления и обмена опытом.

В НАУЧНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ И ВУЗАХ

Философское общество СССР провело в Москве 17—19 января 1979 г. конференцию «Философия и искусство». На конференции были рассмотрены различные аспекты взаимоотношения и взаимосвязей философии, искусства и художественной культуры, всеобщей теории творчества, роли искусства в социалистическую эпоху, ее значения для формирования всесторонне развитой личности и др. После вступительного слова акад. Ф. В. Константинова с докладом выступил доктор философских наук А. Я. Зисль на тему «Философия мышления и художественное творчество», затем последовали содоклады и выступления по упомянутым выше проблемам. Материалы конференции готовятся к изданию.

Научно-практический коллоквиум на тему «Принцип и структура теории творчества» состоялся в сентябре 1978 г. в Симферопольском гос. университете. В работе коллоквиума приняли участие свыше 50 специалистов — философов, психологов, филологов, математиков и др. Среди них были специалисты из Москвы, Ленинграда, Киева. Обсуждение было открыто докладом доктора философских наук А. Т. Шумилина «Основные проблемы построения теории творчества». В ходе работы коллоквиума были заслушаны доклады (всего их было 16) Б. С. Мейлаха, А. Я. Пономарева, М. С. Кагана, Г. М. Фомина, В. Н. Сагатовского, А. А. Глазачева, И. В. Бычко, В. М. Петрова, Л. И. Зиннуровой, Ф. В. Лазарева, А. П. Цветкова, А. Н. Лука и др. Состоялся обмен мнениями по актуальным вопросам теории творчества. Во время коллоквиума был проведен «круглый стол» под руководством Б. С. Мейлаха по вопросам психологии творчества. Для участия в нем были приглашены представители ряда учреждений культуры Симферополя. За «круглым столом» обсуждались вопросы о связи научного и художественного творчества, пути исследования поставленной проблемы. Выдвинуто предложение об организации при Симферопольском университете ежегодной (начиная с 1979 г.) «летней школы» молодых ученых по актуальным проблемам теории творчества.

В Казанском гос. университете была создана базовая группа Комиссии комплексного изучения художественного творчества (председатель доктор филологических наук Ю. Г. Нигматуллина). В числе главных направлений деятельности группы — разработка как общих вопросов методологии комплексного изучения творчества и восприятия, так и в их применении к истории и к развитию современной татарской литературы.

Комплексное изучение функционирования художественного творчества было предпринято в 1975—1978 гг. в УССР под руководством Комиссии комплексного изучения художественного творчества, существующей в АН УССР (председатель канд. искусствоведения А. Г. Костюк) и сектора теории искусства Института искусствоведения, этнографии и фольклористики им. М. Т. Рылского АН УССР (научный руководитель проф. Н. В. Гончаренко). В работе принимали участие социологическая лаборатория кафедры философии Запорожского индустриального института (научный руководитель доц. А. Н. Семашко, автор общей программы исследования), социологическая лаборатория изучения и организации творческих процессов при Киевском театре оперы и балета (руководитель заслуженный деятель искусств УССР В. С. Гончар), преподаватели кафедры теории украинской литературы и философии Днепропетровского гос. университета и некоторых вузов Киева. Психологические и социально-эстетические проблемы художественного творчества изучались в системе «художественное творчество — художественные потребности — художественное освоение, потребление». В процессе изучения фиксировались основные изменения художественной жизни по схеме «общество—художник—произведение искусства—публика—общество», где особое внимание обращалось на изучение мотивов художественного творчества и его эффективность. Осуществлялся комплекс исследований «Художник: призвание и творчество», охватывающих проблемы творческого становления личности художника, источников и стимулов его художественной активности, роли темы и идеи в творческом замысле, отношения к своей профессии и др. Проведен массовый опрос в комплексе с методом корректирующего интервью членов творческих союзов писателей, композиторов и художников УССР (500 человек). Проводился также исследование читательских интересов и потребностей (комплексная методика, включающая выборочный опрос всех групп населения 12 областей Украины). Полученные материалы находятся в стадии обобщения.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Белькинд Е. Л.** — преподаватель средней школы № 415 г. Ленинграда.
- Клейман Н. И.** — хранитель Научно-мемориального кабинета С. М. Эйзенштейна при Союзе кинематографистов СССР.
- Климовицкий А. И.** — кандидат искусствоведческих наук, старший научный сотрудник Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии.
- Краснов Г. В.** — доктор филологических наук, профессор Коломенского педагогического института.
- Кузнецов Ю. И.** — доктор искусствоведческих наук, заведующий отделом Западно-европейской живописи Государственного Эрмитажа.
- Леонтьев А. А.** — доктор психологических и доктор филологических наук.
- Македонов А. В.** — доктор геологических наук и литературовед, член Союза писателей СССР.
- Мейлах Б. С.** — доктор филологических наук, профессор, старший научный сотрудник Научного совета по истории мировой культуры АН СССР.
- Пономарев Я. А.** — доктор психологических наук, заведующий сектором Института психологии АН СССР.
- Рождественская Н. В.** — кандидат искусствоведческих наук, старший научный сотрудник Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии.
- Рунин Б. М.** — писатель, кинокритик.
- Симонов П. В.** — доктор медицинских наук, заведующий лабораторией физиологии эмоций Института высшей нервной деятельности и нейрофизиологии АН СССР.
- Тараканов М. Е.** — доктор искусствоведческих наук, старший научный сотрудник Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания Министерства культуры СССР.
- Фортунатов Н. М.** — кандидат филологических наук, доцент Горьковского государственного университета.
- Хренов Н. А.** — кандидат искусствоведческих наук, старший научный сотрудник Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания Министерства культуры СССР.
- Шах-Азизова Т. К.** — кандидат искусствоведческих наук, старший научный сотрудник Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания Министерства культуры СССР.
- Шошина Ж. Г.** — старший научный сотрудник Тбилисской государственной консерватории.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	Стр. 3
-----------------------	-----------

I ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ

<i>Б. С. Мейлах.</i> Психология художественного творчества: предмет и пути исследования	5
<i>Я. А. Пономарев.</i> Психология в системе комплексных исследований творчества	24
<i>П. В. Симонов.</i> «Сверхзадача» художника в свете психологии и нейрофизиологии	32
<i>Б. М. Рунин.</i> О психологии импровизации	45
<i>Н. В. Рождественская.</i> Творческая одаренность и свойства личности. (Экспериментальное исследование актерской одаренности)	57

II ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ В ЛИТЕРАТУРЕ, ТЕАТРЕ, ЖИВОПИСИ, МУЗЫКЕ, КИНО

<i>А. В. Македонов.</i> К методологии изучения творческой лаборатории писателя	68
<i>Г. В. Краснов.</i> Мемуары как источник изучения психологии творчества	84
<i>Н. М. Форгунатов.</i> Творческий процесс Л. Н. Толстого как «опыт лаборатории»	94
<i>Т. К. Шах-Азизова.</i> Процесс создания драматического спектакля. (О проблемах и задачах изучения)	103
<i>Ю. И. Кузнецов.</i> Особенности и методы изучения творческой лаборатории Рембрандта	113
<i>М. Е. Тараканов.</i> Замысел композитора и пути его воплощения	127
<i>А. И. Климовицкий.</i> Некоторые особенности творческой лаборатории Бетховена. (Методологические заметки)	139
<i>Н. А. Хренов.</i> Творческий процесс в кино как объект изучения	150

III НЕИЗДАННЫЕ МАТЕРИАЛЫ ИЗ ИСТОРИИ ПСИХОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА

<i>С. М. Эйзенштейн.</i> Психология искусства. (Неопубликованные конспекты статьи и курса лекций). Подготовка текста, вступительная заметка и примечания <i>Н. И. Клеймана</i>	173
--	-----

IV СООБЩЕНИЯ

докладе А. В. Луначарского на съезде психологов в 1930 г. <i>Сообщение А. А. Леонтьева</i>	204
Теория и психология творчества в неопубликованном курсе лекций Вяч. Иванова в Бакинском гос. университете (1921—1922 гг.). <i>Сообщение Е. Л. Белькинд</i>	208
О музыкальной терапии. <i>Сообщение Ж. Г. Шошиной</i>	215

V ТЕРМИНОЛОГИЯ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ И ИСКУССТВОВЕДЕНИИ
(«КРУГЛЫЙ СТОЛ» КОМИССИИ КОМПЛЕКСНОГО ИЗУЧЕНИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА)

<i>Б. С. Мейлах.</i> О подходах к упорядочению литературоведческой и искусствоведческой терминологии. (Вступительное слово) . . .	220
<i>П. В. Соболев.</i> Терминологические новации и критерий их ценности . . .	229
<i>В. П. Григорьев.</i> С позиций лингвиста	234
<i>В. В. Медушевский.</i> Миграция терминов и системность науки . . .	237
<i>Г. Л. Тульчинский.</i> К упорядочению междисциплинарной терминологии	241
<i>С. С. Гусев.</i> Миграция понятий и взаимодействие науки и искусства . . .	245
<i>И. М. Забелин.</i> Изучать формы терминологической инфильтрации . . .	250
<i>Вяч. Вс. Иванов.</i> Развитие терминологии наук об искусстве и интеграция знаний	253
<i>Р. Г. Пиотровский, Х. С. Саиткулов.</i> Терминологический взаимообмен — закономерный процесс	257
<i>А. Н. Лук.</i> «Концептуальная матрица века»	259
<i>Б. В. Бирюков.</i> Строгость терминологии и стиль мышления	261
<i>А. А. Михайлова.</i> Традиции и новизна в языке театроведения . . .	265
<i>Н. А. Дмитриева.</i> О строгости терминологии искусствознания . . .	267
<i>М. А. Сапаров.</i> Терминологическая метаморфоза. (К эволюции терминологии киноведения)	268
<i>Б. С. Мейлах.</i> Заключительное слово	271

VI ИНФОРМАЦИЯ. ХРОНИКА

В Комиссии комплексного изучения художественного творчества	274
В научных учреждениях и вузах	281
Сведения об авторах	284

**ПСИХОЛОГИЯ ПРОЦЕССОВ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТВОРЧЕСТВА**

*Утверждено: печати Научным советом по истории
мировой культуры АН СССР*

Редактор издательства *К. М. Успенская*
Художник *Л. А. Яценко*
Технический редактор *Р. А. Кондратьева*
Корректоры *Журавлева Н. И., Липпа Э. Н.*
и *Салтанова А. Х.*

ИБ № 9132

Сдано в набор 03.07.80. Подписано к печати 12.11.80.
М-49509. Формат 60 × 90¹/₁₆. Бумага типографская № 1.
Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Печ. л. 18 =
= 18 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 20.38. Тираж 17750.
Изд 7626. Тип. зак. 1591. Цена 1 р. 60 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука»
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская лин., 1

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО МЕТОДОЛОГИЯ И ПРАКТИКА КОМПЛЕКСНОГО ИЗУЧЕНИЯ

Под этим названием подготавливается очередной сборник Комиссии комплексного изучения художественного творчества при Научном совете по истории мировой культуры Академии наук СССР. В сборник входят статьи, посвященные разностороннему опыту и путям комплексного подхода к таким проблемам, как общие закономерности развития художественной культуры; междисциплинарные методы в изучении искусства; взаимоотношения науки и искусства, научного и художественного мышления; процессы создания произведений литературы, театра, кинематографа, музыки, живописи и их восприятие читательской, зрительской, слушательской аудиториями; взаимосвязи различных видов искусства. В сборнике рассматриваются также вопросы литературоведческой и искусствоведческой терминологии. К сборнику прилагается библиография работ по комплексному изучению художественного творчества.

Авторами статей являются видные ученые, представляющие различные области гуманитарных и естественно-математических наук, а также известные писатели и деятели искусств.

Сборник рассчитан на научных работников, деятелей литературы и искусства и на широкую аудиторию читателей.

Начиная с этого сборника, в дальнейшем труды Комиссии комплексного изучения художественного творчества будут выходить под единым заглавием: «Художественное творчество. Методология и практика комплексного изучения».

КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА» МОЖНО ПРЕДВАРИТЕЛЬНО ЗАКАЗАТЬ В МАГАЗИНАХ КОНТОРЫ «АКАДЕМ-КНИГА».

Для получения книг почтой просим заказы направлять по адресу:

117192 Москва, В-192, Мичуринский пр., 12,

магазин «Книга — почтой» Центральной конторы «Академ-книга»;

197110 Ленинград, П-110, Петрозаводская ул., 7,

магазин «Книга — почтой» Северо-Западной конторы «Академкнига» или в ближайший магазин «Академкнига», имеющий отдел «Книга — почтой»:

- 480091 Алма-Ата, ул. Фурманова, 91/97 («Книга — почтой»);
- 370005 Баку, ул. Джапаридзе, 13;
- 320005 Днепропетровск, пр. Гагарина, 24 («Книга — почтой»);
- 335009 Ереван, ул. Туманяна, 31;
- 664033 Иркутск, ул. Лермонтова, 289;
- 252030 Киев, ул. Ленина, 42;
- 252030 Киев, ул. Пирогова, 2;
- 252142 Киев, пр. Вернадского, 79;
- 252030 Киев, ул. Пирогова, 4 («Книга — почтой»);
- 277001 Кишинев, ул. Пирогова, 28 («Книга — почтой»);
- 343900 Краматорск Донецкой обл., ул. Марата, 1;
- 660049 Красноярск, пр. Мира, 84;
- 443002 Куйбышев, пр. Ленина, 2 («Книга — почтой»);
- 192104 Ленинград, Литейный пр., 57;
- 199164 Ленинград, Таможенный пер., 2;
- 199034 Ленинград, 9 линия, 16;
- 220012 Минск, Ленинский пр., 72 («Книга — почтой»);
- 103009 Москва, ул. Горького, 8;
- 117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7;
- 630076 Новосибирск, Красный пр., 51;
- 630090 Новосибирск, Академгородок, Морской пр., 22 («Книга — почтой»);
- 142292 Пушкино Московской обл., МР «В», 1;
- 620151 Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137 («Книга — почтой»);
- 700029 Ташкент, ул. Ленина, 73;
- 700100 Ташкент, ул. Шота Руставели, 43;
- 700187 Ташкент, ул. Дружбы народов, 6 («Книга — почтой»);
- 634050 Томск, наб. реки Ушайки, 18;
- 450059 Уфа, ул. Р. Зорге, 10 («Книга — почтой»);
- 450025 Уфа, Коммунистическая ул., 49;
- 720001 Фрунзе, бульв. Дзержинского, 42 («Книга — почтой»);
- 310078 Харьков, ул. Чернышевского, 87 («Книга — почтой»).