

Эмпирическая самоорганизация литературного творчества

Р. Г. Назиров

Факты истории литературы свидетельствуют о практике рационального планирования и успешного осуществления планов большими художниками. Однако плановость их творчества и стройность произведения не означают, что литературное творчество вообще рассудочно.

1. Жажда творчества так же дорациональна, как желание жить, быть счастливым, иметь детей. Начало творческого процесса имеет в основном эмоциональный характер. В известном смысле художник творит уже в момент наблюдения: живописец «читает» закат в названиях своих красок, романист сочиняет биографии прохожих на улице. Несносную привычку поэтов всё воспринимать эстетически осмеял Карел Чапек в рассказе «Поэт» (1928): он изобразил крайний случай, когда поэт, «никогда не замечающий подробностей», неосознанно запечатлел, как бы зашифрован в метафоры лирического стихотворения номер автомобиля, сбившего на улице старушку. В шутке Чапека есть большая доля истины. Такое эстетическое восприятие действительности свойственно не только художникам: многие образованные люди считают чуть ли не своей обязанностью подражать в этом художникам. Подобное восприятие действительности создаёт личный эстетический фонд памяти.

Но накопление и творческое осмысление повседневных впечатлений — это лишь подготовка к творчеству в собственном смысле слова. При этом личный эстетический фонд памяти находится в постоянном взаимодействии в тезаурусе культуры. Художник прежде всего ищет аналогий, соответствий с темами и формами искусства, знакомыми ему и особенно близкими; он продолжает культурные традиции в своём быту (поэтическое поведение). На базе соответствий между личным эстетическим фондом и тезаурусом культуры возникают новые, индивидуальные сравнения, сближения «далековатых предметов»: начинается возвратное движение от быта к духовной сфере. Это отражается в записных книжках писателей¹. В конце подготовительной стадии воображение как бы само собой, до и помимо волевого акта, начинает порождать образы.

Исток творческого процесса в собственном смысле слова, который можно назвать первообразом, возникает на периферии сознания, нередко во сне. Музыковеды хорошо знают рассказ Таргинио том, как приснившийся ему дьявол с изумительным искусством сыграл ту мелодию, из которой затем композитор создал свою сонату «Трель дьявола». Но подобных случаев множество и в истории литературы. Хорейс Уолпол в 1764 г. увидел и записал

¹Пометка между строчек: [Но это не всё: криптомнезия]

жуткий сон: он бродил по старинному замку и увидел, пересекая его холл, на верхних ступенях лестницы гигантскую руку в стальной перчатке. Из этой записи развился «Замок Отранто» — первый готический роман. В начале 1870 года Л. Н. Толстой имел такое видение: «Задумали ли я очень или боролся с дремотою, не знаю, но только вдруг передо мною промелькнул обнажённый женский локоть изящной аристократической ручки. Я невольно начал вглядываться в видение. Появилось плечо, шея и, наконец, целый образ красивой женщины в бальном костюме как бы просительно вглядывавшейся в меня грустными глазами. Видение исчезло, но я уже не мог освободиться от его впечатления. . . » В феврале того же года он сообщил Софье Андреевне замысел — изобразить замужнюю светскую женщину, «потерявшую себя», и сделать её только жалкой, но не виноватой. А самоубийство Анны Пироговой, оставленной любовником, произошло лишь 4 января 1872 года — через два года после первого видения.

Чехову однажды приснился монах, несущийся через поле: это сновидение стало прообразом рассказа «Чёрный монах».

Образный концентрат эмоции, прообраз неизбежно туманный. Неопределённый, есть исходная точка творческого процесса. Первообраз обрастает сюжетом, тоже неопределённым, с несколькими вариантами завершения. Возможна и другая начальная точка — в форме относительно законченного действия, протосюжета. По свидетельству П. И. Бирюкова, сюжет «Отца Сергия» Толстой увидел во сне. Если первообраз — один из элементов ещё неведомого целого (деталь или тип), то протосюжет есть предчувствие целого в его нерасчленённости. У лирического поэта образный концентрат эмоции может возникать как отдельный стих или метафора. Так, по свидетельству П. В. Анненкова, Пушкину приснилось двустишие:

Пускай Глицерия, красавица младая,
Равно всем общая, как чаша круговая. . .

и вокруг этого двустишия Пушкин построил послание «К Лицинию», как Уолпол нарастил романский сюжет на видении огромной руки в стальной перчатке. Заметим, что в законченном произведении его первообраз сплошь и рядом занимает второстепенное место, оказывается на периферии. Это происходит потому, что главное в произведении, его «центр» создаётся в процессе последующей работы.

Первообраз заключает в себе скрытую цель, как бы требует от художника своей полной реализации в тексте. Содержательная цель первообраза неясна самому творцу, он ищет её как возможность и познаёт её в основном посредством аналогий. Забегая вперёд, отметим, что завершение произведения есть одновременно и достижение субъективной цели писателя, и окончательное познание этой цели. Дальнейшее социальное функциональное текста, жизнь произведения в читательском восприятии происходит уже без участия писателя (все дополняющие пояснения Гоголя, Тургенева, Толстого остались отдельными текстами, без прямого влияния на читательское восприятие их шедевров).

Таким образом, представляется необходимым различать, хотя цели искусства лежат вне искусства, с сфере социально-исторической действительности, субъективная цель творче-

ского процесса есть создание художественного произведения, т. е. самопознание через творчество. «... Поэт перестаёт быть поэтом, когда поэзия становится для него средством. Писатель отнюдь не смотрит на свою работу как на средство. Она — самоцель», говорит Карл Маркс¹.

2. Поэзия науки входит в результат научного познания только в скрытом виде. Науке нет дела до субъективности учёного. В искусстве субъективность — душа произведения. «Искусство — это эмоция, которая заботится о хорошей форме» (Герберт Рид). Чувства, вызываемые в поэте его объектом, с самого начала эстетически претворены.

«Страсть не творит стихов», заявил Флобер, а Иннокентий Анненский сказал о том же ещё выразительнее: «Из похорон аллегии не выкроишь. Надо ещё вообразить и пожалеть себя в гробу». Иными словами, нужна работа воображения, дистанцирующая объект или факт действительности.

Правда, ещё Ювенал точно сформулировал: «*Racit indignation versum*» («Негодование вызывает стихи»), но это относится только к сатире. Гневный Данте исполнен великой любовью, и даже смех Мольера далёк от прямого негодования. Сократ в платоновском диалоге «Филеб» говорит: «А разве тебе не известно, что в комедиях наше душевное настроение также является смесью печали и наслаждения?» Негодование прорывается у больших романтиков — Байрона и Лермонтова, но они весьма склонны к сатире. В общем, за исключением сатиры, в творчестве преобладает эстетическая эмоция, всегда положительная. Необходимо эстетическое претворение личных эмоций, дистанцирование от объекта. Личные переживания используются художником как материал, поэтому в подготовительной стадии огромную роль играют самонаблюдение и направленно-эстетическое культивирование собственных чувств, доходящее до проекции творчества на биографию.

3. На второй стадии творческого процесса к прообразу добавляются новые элементы, между ними строятся связи и, наконец, возникает план. Эту важную стадию можно разделить на два этапа, особенно показательных для повествовательных и драматических произведений. Первым этапом является создание предварительного избытка вероятностей с последующим критическим выбором и них. Сначала писатель сочиняет самые противоречивые, порою весьма литературные и вообще «экстремальные» варианты сюжетного развития, выдвигает самые «безумные» психологические и характерологические гипотезы. Это напоминает известный метод «мозгового штурма» (*the brain storming*), с тем лишь отличием, что писателями он применяется в одиночку. Именно такой «мозговой штурм» хорошо виден в записных тетрадах к романам Достоевского. Писатель как бы придаётся пиршеству фантазии. Но затем голос его «читательской» автокоррекции всё громче критикует излишества, нескромность или дурной вкус; постепенно фантазия устроится эстетической дисциплиной, совершается перебор вариантов, выделяется основная тема. Наступает второй этап планирования — выработка собственно плана. На стадии планирования впервые выступает конфликтность творческого процесса — противоречие между интимно-личност-

¹Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. Т. I, с. 76.

ной эмоцией первообраза и социально-должным воплощением вырастающей из него темы. Здесь писатель отказывается по собственной воле от необузданной игры фантазии. Выбирая жанр, стиль и язык, писатель берёт на себя обязательство перед будущей аудиторией, т. е. выбирает аудиторию. Так, сонеты и мадригалы предполагают аудиторию с богатыми культурными традициями, тогда как выбор волшебной сказки и демократических сказовых форм сразу же даёт писателю огромную аудиторию читающего простонародья и даже детей, вызывая при этом снобистское отталкивание культурной элиты, как это было в случае Гоголя.

Выбор жанра, стиля, языка есть адресование произведения конкретным читательским группам. Изысканность стиха, селективность лексики и фразеологии означают намеренный отказ от кассовой аудитории и явную лесть избранному читательскому кругу, которому такая форма сигнализирует о том, что произведение написано только для него. Не менее грубой лестью является подделка под лубок и вульгаризация форм в целях массовой агитации или массового коммерческого успеха (например, афишки Ростопчина в 1812 году, солдатские рассказы генерала Скобелева, которые редактировал Булгарин, «Антон Креchet» и мн. др.).

Адресование будущего произведения, выбор читателя определяют художественный мир произведения и авторскую позицию. Писатель уже на ранних стадиях творческого процесса начинает всё отчётливее сознавать, для кого он пишет. Это один из основополагающих факторов творческого процесса. Вне выбора читателя не может быть плана. Историкам литературы это не всегда ясно по той причине, что большие мастера обычно выбирают читателя надолго, если не навсегда. Но зато когда писатель делает новый выбор, это заметно всем: «народные» повести и рассказы Толстого имеют иной адрес, нежели «Война и мир».

План есть целеполагание. Может быть, с этого пункта творчество становится вполне рациональным? Такое развитие возможно, но оно не означает угасание исходной эмоции, исполнение «по обязанности»: в результате конструируются рифмованные моральные прописи или детективы, похожие на кроссворды.

4. Создание настоящего произведения невозможно без постоянного участия эмоции в работе писателя. К исходной эмоции присоединяется радость удачи: так Пушкин пустился в пляс, написал монолог Цимена. Трезвый Флобер, считавший понятие «вдохновение» уловкой мошенников, в упоении успеха проговорился Луизе Колле (в письме от 23 декабря 1853 года): «Сегодня, например, я был одновременно мужчиной и женщиной, любовником и любовницей, и катался верхов в лесу осенним днём среди пожелтевших листьев; я был и лошадьми, и листьями, и ветром. и словами, которые произносили влюблённые, и румяным солнцем, от которого жмурились их полные любви глаза».

Творческое наслаждение зависит от полноты переселения в иную жизнь. Творчество есть временное освобождение от бремени бытия, художник как бы творит новую реальность. Поэтическое вдохновение включает в себя сопереживание измышляемым героям и игру с фиктивным миром произведения. Художник переживает творимый вымысел как

действительность, подобно играющему ребёнку. Аналогии между художниками и детьми столь широко известны, что на них можно не останавливаться. Всякий талант — это удачно развившаяся детскость.

Серьёзно переживая свой вымысел, художник отнюдь не забывает самого факта его творимости. Но в процессе творчества над этим фактом надстраивается «вторичная чувственность»: поэт чувственно любит прекрасную героиню, страстно ненавидит подлеца. Но здесь нужно сделать две оговорки. Во-первых, эту «вторичную чувственность» писатель не должен навязывать читателю непосредственно и декларативно. Тургенев никогда не утверждал, что его девушки красивы, он наделял их яркой физической красотой светских львиц и барынь типа Одинцовой или Ирины Ратмировой, но давал нам почувствовать в своих любимых светлых героинях красоту одухотворённости. К таким же контрастам прибегал Чехов («Дядя Ваня», «Три сестры»): он советовал Т. Л. Щепкиной-Куперник: «Вообще, любите своих героев, но никогда не говорите об этом вслух». Во-вторых, «вторичная чувственность» не должна отрываться от единственной данной нам реальности. Утверждение своего поэтического вымысла как высшей реальности может доходить до болезни, симптомы которой описал Бальзак в «Неведомом шедевре». Миф о Пигмалионе давал влюблённости скульптора в статую счастливую развязку, но Пигмалион, как известно, молился Афродите, чтобы та оживила мраморную деву. С тех пор художники играют в Пигмалионов, отлична помня, что никакое божество не поможет им жениться на собственных героинях.

5. Итак, предварением творчества является целевая привычка накопления и эстетического осмысления впечатлений жизни, аналогизирование, связывание житейского с культурно-традиционным. Это не целенаправленная, а полуавтоматическая деятельность, имеющая смысл, но не конкретную цель. Цель этой деятельности вырабатывается позже. План вносит в творческий процесс сознательную организацию. Более того, само вдохновение тоже в известной мере организуется художником — «приходит во время работы и благодаря работе» (Леонард Франк). Художественное творчество — это самоорганизующийся процесс. Принципы этой самоорганизации не сформулированы. Об этом говорил наш современный драматург Виктор Розов: «но при всей разности технологии производства общие законы нашей работы у всех одинаковы. (...) Знать эти законы полностью пока не дано, но чувствовать их — необходимо»¹.

Как же писатели научаются хотя бы частично «знать» или «чувствовать» эти законы работы? Они передаются разными формами литературного обучения, практикой личного общения писателей, коллективного творчества, соавторства и литературных игр. В современной промышленной технологии такая сумма практического опыта определяется выражением know how («знать, как») и является необходимым добавлением к технической документации при покупке лицензий.

Существует масса практических способов организации творчества, описанная в специальной литературе. Начало организации — это концентрация писателя, отключение внеш-

¹ Вопросы литературы, 1974, № 3, с. 212.

них раздражителей, создание привычной атмосферы, располагающей к творчеству даже в кафе и на улицах, в большинстве случаев — изоляция и тишина. Крайний случай такой изоляции — кабинет Пруста с обитыми пробкой стенами.

Широко известны рассказы о причудах писателей и эксцентричных особенностях их творчества. Всё это эмпирически найденные индивидуальные средства стимулирования творчества: 1) температурно-климатические условия; 2) выбор времени года и часа суток; 3) степень звукового и шумового фона; 4) выбор позы, способа письма (карандаш, перо, магнитофон, машинка и т.п.) и наиболее удобной одежды (ряса Бальзака, бухарский халат Пушкина); 5) сенсорные стимуляторы (духи, цветы, яркие материи) и различные возбудители (кофе Бальзака, чай Достоевского, бургундское Гофмана, гашиш Бодлера, вино, табак и т. п.).

6. За концентрацией и стимулированием следует конкретная предметность, связанная с тематикой творчества. Нередко вещи специально коллекционируются для создания нужной культурно-исторической атмосферы: так, Петрарка коллекционировал древнеримские монеты, а Вальтер Скотт превратил свой Абботсфорд в настоящий музей Средневековья.

Предмет может иметь символический характер. Так, Эдвард Юнг писал «Ночные мысли» при свече, воткнутой в череп. Но этому символу бренности жизни Байрон придал иное, кощунственное назначение. Его стихотворение «Надпись на кубке из черепа» захватило романтическую молодежь Европы. Французские романтики из «Малого Сенакля» имитировали Байрона: Жерар де Нарваль стащил череп из анатомической коллекции своего отца, а Теофиль Готье при помощи медной ручки от комода превратил в винную чашу. Череп стал частью романтического обряда, символом дендизма. Эту эстетическую ритуализацию черепа высмеял Пушкин в известном стихотворении, посылая Дельвигу череп якобы его предка.

Сам Пушкин не мог создать кабинет вполне по своему вкусу — например, купить мадонну итальянской школы, выставленную у Слёнина. Зато он был окружён сувенирами. Согласно П. В. Анненкову, в кабинете Пушкина хранилось в богатом футляре перо Гёте, присланное в подарок через какого-то путешественника. Пушкин не расставался с перстнем, подаренным ему Е. К. Воронцовой, и его лирика отразила любовь к этому «талисману». В конце жизни у Пушкина была трость, в набалдашник которой была вделана пуговица с мундира Петра I. Ряд стихотворений поэта вызван к жизни сувенирами и предметами обстановки. Каждая вещь была окружена роем житейских ассоциаций и служила материально-образным концентратом эмоции. Пушкин вводил в поэзию свою бытовую обстановку.

У Достоевского символическому переосмыслению подвергались случайные бытовые предметы, крест, купленный у пьяницы, вещи, подаренные писателем жене, и т. д.

Предметный антураж творческого процесса, входя в произведение, служит гарантией объективности перед эстетической совестью писателя. Функции того же гарантирующего напоминания выполняют изменённые имена реальных лиц: «Дубровский» вместо «Островский», «Болконский» вместо «Волконского» и пр.

7. Необходимым элементом литературного творчества является сопереживание измышляемым персонажам; формы его можно свести к двум главным типам — «зрительскому» сопереживанию и «актёрскому» перевоплощению.

Первый тип представлен творческим процессом Диккенса. Он плакал, когда писал о злоключениях своих персонажей; описав смерть маленького Поля Домби, всю ночь бродил по улицам с красными глазами. По его словам, он не выдумывал содержание романов, а видел и записывал, т. е. был «зрителем» измышляемого действия. Такое сопереживание автора оставляет мало на долю читателя. Иной вид «зрительского» сопереживания мы находим в сдержанной манере Чехова, где скрытый авторский лиризм выражается весьма тонкими средствами. Но Чехов тоже видел своих героев.

«Актёрское» перевоплощение выражается в проговаривании диалогов, мимировании, в том, что на время создания персонажа автор перенимает его осанку, манеры и речь. Достоевский, когда писал «Дядюшкин сон», постоянно играл князя-дядюшку. Флобер, когда отравилась Эмма, ощущал во рту вкус яда. Наш Фёдор Абрамов рассказывает о развитии своего героя: «Мысленно разыгрываю сцены с его участием, говорю его голосом, его речью, повторяю “про себя” его жесты. Когда пишу, я и режиссёр, и актёр одновременно».

Крайний случай перевоплощения — это идентификация автора с героем, когда автор ставит самого себя в вымышленные положения.

Пик творческого процесса приходится на максимум интуитивной самоорганизации, когда измышление выходит из-под контроля и ломает планы. Толстой поправлял готовую главу, как вдруг «неожиданно, но несомненно Вронский начал стреляться». Писатель на этой стадии не осмысляет героя, а живёт в герое, интуитивно реагируя на измышляемый мир.

8. Напряжённая работа писателя нередко сопровождается деформацией индивидуального чувства времени: часы труда летят незаметно, писатель живёт как бы в другом временном измерении. Эта вторая жизнь измеряется не событиями реальности, а событиями вымысла. Софью Андреевну возмущало, с каким вкусом её 70-летний муж описывал красоты Катюши Масловой. По этому поводу В. Школовский заметил, что у гения нет возраста. Это не так, у гения два возраста: биографический и возраст вымысла, и второй неподвластен первому. Сватовство 72-летнего Гёте к 17-летней Ульрике фон Лёветцов — результат смешения этих возрастов и проекция творчества на биографию.

Может ли писатель целенаправленно настраивать себя на временное переключение? Видимо, одно из условий этого — конкретное представление воображаемого пространства. Поэтому Пушкин искал в Бендерах могилу Мазепы, Флобер обшаривал руины Карфагена, Толстой три дня бродил по Бородинскому полю. Правда, Данте всё же не был в Аду, но выдумал его с потрясающей наглядностью, построил по геометрическим законам. Стивенсон начертил карту острова сокровищ. Фолкнер точнейшим образом вообразил графство Йокнапатофа. В статье «В поисках выражения реального» Д. С. Лихачев указал: «Топографическая точность была скорее методом творчества Достоевского, чем его художественной

целью». По мнению учёного, это дисциплинировало сам процесс творчества, позволяло Достоевскому «верить» в действительность, им описываемую¹.

Вдохновение писателя можно определить в этом аспекте как способность пространственно-временной переориентации воображения.

9. До конца творческого процесса сохраняется в большей или меньшей степени исходная неопределённость. Воплощение нарушает самые продуманные планы. Ощущение, что цель не вполне достигнута, заставляет писателей перерабатывать законченные произведения в рукописи, корректуре или даже после первой публикации. Так, Гоголь переработал «Портрет», а Ибсен был вынужден написать благополучный финал для немецкой премьеры «Норы». Переработка законченного произведения диктуется стремлением к совершенству, но может быть также уступкой писателя критике, литературному окружению или читателям. Тем самым, автор входит в прямой контакт с читателем и учитывает его первую реакцию.

Напротив, чрезмерно жёсткая рационализация творчества может приводить к тому, что писатель находит «не свою цель». Рационально-волевая организация не должна охватывать творческий процесс на всём его протяжении, ибо строгий самоконтроль, самопринуждение, автоцензура убивают субъективность писателя и лишают творчество радости. Чрезмерная установка на близость к читательскому коду бывает мучительной для писателя, и его уступчивость может приводить к такому отдалению от своей субъективности, что результат перестаёт удовлетворять художника. Одни писатели скупают тиражи, другие отказываются от своего авторства.

Творчество не вполне рационально. Внеличностные, во многом не осознаваемые факторы сказываются с большой силой в творчестве гениев; художник может могущественно свидетельствовать о времени и даже быть «зеркалом революции» при совершенно иных интенциях. Как сказал Кафка, «не все могут видеть правду, но все могут ею быть». Несмотря на мощное влияние внеличностных факторов, творчество представляет собой рационально согласованное с эпохой развёртывание субъективности, т. е. познание собственной цели и прогрессию смысла.

¹Достоевский. Материалы и исследования. Т. I, Л., 1974, с. 6.