

ПЕРЕЖИВАНИЕ ТВОРЧЕСТВА В ВОСПРИЯТИИ ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

И. А. Муратова

*кандидат философских наук, доцент кафедры философии
Национального технического университета Украины
«Киевский политехнический институт»*

У статті увагу зосереджено на зв'язках, відносинах і переживаннях людей, які викликає твір як результат творчості.

Ключові слова: творчість, твір, переживання творчості, діяльність.

Творческие силы личности, их воспитание и действие, реализация во всех областях человеческой деятельности еще не стали целью и основанием развития общества, но именно от этого во многом зависит будущее социальной истории. Действительность творчества – в его действенности на субстанциональном уровне человеческого бытия индивидуальности, и каждое движение в этом направлении – актуально.

Философская рефлексия творчества имеет свою историю и находит свое продолжение в работах современных авторов – А. Ф. Лосева, Г. С. Батищева, Г. А. Давыдовой, В. П. Иванова, Б. В. Новикова. Творчество в историческом аспекте как субъективный и личностный процесс исследуется В. С. Вильчинской, В. И. Кудрявцевым, Л.В. Лазоренко, В. П. Лазоренко, В. Г. Моргуновым, М. Н. Морозовым и другими.

Иногда думают, что отличительной чертой творчества является *замысел* – нечто задуманное, замысленное как цель работы или план деятельности. Существенным для творчества считается *умысел* и намерение, а также *смысл*, идея.

Интересно в связи с этим, что в справочной литературе *замысел* определяется «как более или менее неясная и сильная поэтическая интуиция будущего еще несозданного художником произведения в целом», своеобразии которой в том, что «невоплощенное внутренне сознается, как данное, как «идея», принадлежащая именно «мне». Отсюда характерная для состояния замысла волевая направленность, непреодолимое влечение» к тому, что по существу составляет только предощущение того, что будет заключено в выполненном произведении [1; 2].

Устойчивым является также представление, что эта задумка, затея зарождается в голове творца, проектируется из его головы. Близко к этому и сведение сущности творчества к фантазии, игра которой проникает собой всю душевную жизнь, каждое воспоминание и понятие, а в творческой направленности

на созидание произведения она собирается как бы в один фокус, раскрывает себя в своей подлинной природе.

Как не вспомнить при этом образное сравнение пчелы и архитектора, так широко известное в узких философских кругах. Ну, кто не знает, чем отличается самый плохой архитектор от наилучшей пчелы? Не задумываясь, отвечают: тем, конечно, что прежде чем строить ячейку из воска, архитектор построил ее в своей голове. Так написал Карл Маркс и точка. Чего же боле? И так ясно, что дело все – в свойствах человеческой головы. В ней возникают, из нее происходят все замыслы и планы.

Однако если задуматься, то можно задаться вопросом: почему в этом известном рассуждении Маркса речь идет о наилучшей пчеле и самом плохом архитекторе? И тогда рассуждение принимает совершенно иной оборот: «пчела постройкой своих восковых ячеек посрамляет некоторых людей-архитекторов», неизменно получаяобразный ее пчелиной природе результат, хотя он не был предопределен замыслом. А вот архитектор, тем более плохой, может и не получить в результате того, что им было заранее построено в своей голове, и его продукт посрамляет его. От предметности мышления, его объективности зависит, получится ли в конце процесса труда тот результат, который уже в начале этого процесса имелся в представлении человека, т.е. идеально. Ведь именно в том, что дано природой, человек осуществляет свою сознательную цель, изменяя природную форму.

«Человек своей деятельностью изменяет формы веществ природы в полезном для него направлении» [3, 81], «данное самой природой становится органом его деятельности, органом, который он присоединяет к органам своего тела». «Он пользуется механическими, физическими, химическими свойствами вещей для того, чтобы в соответствии со своей целью применить их как орудия воздействия на другие вещи» [3, 190]. Посредством этих вещей человек воздействует на предмет, вызы-

вая в нем заранее намеченное изменение при помощи средства, так или иначе служащего проводником его деятельности, без которого этот процесс изменения не мог бы совершиться. Процесс, направляемый предметом, которым он овладевает, угасает в продукте. А вещество природы, измененное при помощи сообразного цели средства, принимает форму человеческой потребности. Как пишет Маркс, «труд соединился с предметом труда. Труд овеществлен в предмете, а предмет обработан» [3, 192]. То, что на стороне человека проявлялось в форме деятельности, на стороне продукта выступает в форме покоящегося свойства, в форме бытия.

Таким образом, замысел в творчестве не менее связан с предметом, которым он побуждается и на который направлена деятельность творца, со средствами его воплощения и результатом творения, чем с тем процессом, который переживается самим творцом и чувственно, и мысленно. Само творчество как целесообразная деятельность содержит в себе все эти моменты процесса: сознательная цель, которой человек, как закону, подчиняет свою волю, соотносится со способом и характером действий, с соответствующими ей предметом и средствами. Этот момент подчинения человеческой воли осознанной цели стоит подчеркнуть, поскольку в нем заключено одно из важнейших отличий отчужденного труда от творчества, которое тоже есть труд, но как потребность и наслаждение. Подчиненная целесообразная воля необходима тем более, замечает Маркс, «чем меньше труд увлекает рабочего своим содержанием и способом исполнения, следовательно чем меньше рабочий наслаждается трудом как игрой физических и интеллектуальных сил» [3, 189]. Но творчество не является просто забавой, игрой, развлечением, наслаждением праздностью вне труда или таким занятием, которое дается легко, не напрягает, не требует серьезности и ответственности. Оно есть труд, процесс которого увлекает своим содержанием и способом исполнения, в котором тем менее необходима целесообразная воля, чем больше наслаждение трудом как игрой физических и интеллектуальных сил.

Однако не только в понимании того, что такое творчество, но и в переживании его творцом, важна эта его предметная заданность, сообразность цели и средства, воплощенность в результате. Действительность и действенность творчества в его продукте, в произведении есть жизнь творца. Готовое произведение продолжает жить в уме и чувстве других людей. Во взаимодействии законченного произведения и тех поколений, в которых ему суждено продолжать существова-

ние, возникают его новые явления, влияния, осуществления [4]. Поэтому человек может приобщиться к творчеству и пережить его, не только творя и создавая сам, но он может насладиться творчеством и его переживанием, воспринимая творческое произведение. В отношении произведения творчества и творца к другим людям, для которых его результат переживается как творческий, живет творчество, и приобщившись к этому отношению, возможно самому его изведать, испытать.

На страницах романа «Анна Каренина» Л.Н. Толстой замечает, что «под словом *талант* люди разумеют природенную, почти физическую способность, независимую от ума и сердца, словом *талант* они хотят назвать все, что переживаемо художником, это слово им необходимо, для того чтобы называть то, о чем они не имеют никакого понятия, но хотят говорить» [5, 52]. То есть, если только говорить о таланте или творчестве, называть так какую-то способность без понятия о ней, но не переживать при этом того, что переживаемо художником или творцом, то невозможно приобщиться к этому и самому испытать это в своем уме и сердце. Есть в романе и страницы, дающие читателю пережить то, что представляет собой творчество как наслаждение, а также известно как муки творчества. На них ярко раскрыто само состояние творца, способ его переживания, осуществления и действительной реализации творчества.

Это сцена встречи в мастерской художника Михайлова в Италии. В ней гости – Алексей Кириллович Вронский, Анна Аркадьевна Каренина и некий Голенищев, художественный критик. Важные русские приехали взглянуть на картину, о которой сам художник имел высокое суждение и в глубине души считал, что подобной картины никто никогда не писал. «Он не думал, чтобы картина его была лучше всех Рафаэлевых, но он знал, что того, что он хотел передать и передал в этой картине, никто никогда не передавал. Это он знал твердо и знал уже давно, с тех пор как начал писать её; но суждения людей, какие бы они ни были, имели для него все-таки огромную важность» [5, 45]. Всякое замечание, самое ничтожное, показывающее, что судьи видят хоть маленькую часть того, что он сам видел в этой картине, до глубины души волновало его. «Судьям своим он приписывал всегда глубину понимания больше той, какую он сам имел, и всегда ждал от них чего-нибудь такого, чего он сам не видал в своей картине. И часто в суждениях зрителей, ему казалось, он находил это» [5, 45]. Соотнесение собственного взгляда на свое произведение и его высокой самооценки со взглядом гостей на нее и с их оценкой вызывает напряженное чувство художника, за-

ставляющее заново воспринимать свое творение в переживании его падения и возвышения, гибели и рождения.

Читателю передается волнение и сложное, многогранное, но противоречивое чувство Михайлова, в то время, когда он оглядывает гостей: «Несмотря на то, что его художественное чувство не переставая работало, собирая себе материал, несмотря на то, что он чувствовал все большее и большее волнение от того, что приближалась минута суждений о его работе, он быстро и тонко из незаметных признаков составлял себе понятие об этих трех лицах» [5, 46]. Художник причислил всех троих к дилетантам, ничего не понимающим в искусстве, хотя и прикидывавшимся любителями и ценителями. В их манере было осматривать студии современных художников только с той целью, чтоб иметь право сказать, что искусство пало и чем больше смотришь на новых, тем более видишь, как неподражаемы остались великие древние мастера. Толстой подчеркивает [5, 47], что художник ждал этого суждения, видел его в их лицах и в той равнодушной небрежности, с которой они говорили между собой и прохаживались, ожидая того, чтобы он открыл картину. Но, несмотря на это, он чувствовал сильное волнение, которое росло, невзирая на то, что все знатные и богатые русские должны были быть скоты и дураки в его понятии, и выросло так, что открыв свою картину, изображавшую увещание Пилатом, Матфея глава XXVII, он почувствовал, что губы его начинают трястись от волнения.

Л.Н. Толстой передает то, что происходит с художником в те невыносимые мгновения, в течение которых посетители молча смотрят на картину. «Михайлов тоже смотрел на нее, и смотрел равнодушным, посторонним взглядом. В эти несколько секунд он вперед верил тому, что высший, справедливейший суд будет произнесен ими, именно этими посетителями, которых он так презирал минуту тому назад. Он забыл все то, что он думал о своей картине прежде, в те три года, когда он писал ее; он забыл все те достоинства, которые были для него несомненны, — он видел картину их равнодушным, посторонним, новым взглядом и не видел в ней ничего хорошего» [5, 47]. Он видел «всякое лицо, с таким исканием, с такими ошибками, поправками выросшее в нем со своим особенным характером, каждое лицо, доставлявшее ему столько мучений и радости, и все эти лица, столько раз перемещаемые для соблюдения общего, все оттенки колорита и тонов, с таким трудом достигнутые им, — все это вместе теперь, глядя их глазами, казалось ему пошлостью, тысячу раз повторенною» [5, 48]. Даже «самое дорогое ему лицо, лицо Христа, средоточие картины, дос-

тавившее ему такой восторг при своем открытии, все было потеряно для него, когда он взглянул на картину их глазами. Он видел хорошо написанное (и то даже не хорошо, — он ясно видел теперь кучу недостатков) повторение тех бесконечных Христов Тициана, Рафаэля, Рубенса и тех же воинов Пилата. Все это было пошло, бедно и старо и даже дурно написано — пестро и слабо» [5, 48]. Ему слишком тяжело было это молчание, хотя длилось оно не более минуты.

И вдруг при первом же высказанном Голенищевым похвальном суждении подвижное лицо Михайлова вдруг просияло: глаза засветились, он не мог говорить от волнения. Он был в восхищении от этого замечания и полюбил Голенищева за него. От состояния уныния он вдруг перешел к восторгу и «тотчас же вся картина его ожила пред ним со всею невыразимую сложностью всего живого» [5, 49]. Это справедливое замечание о верности выражения лица Пилата как чиновника было ничтожно, обидно было и то, что не говорилось о важнейших творческих находках, но, — как пронизательно замечает Толстой, — «это соображение было одно из миллионов других соображений, которые, как Михайлов твердо знал это, все были бы верны» [там же]. Губы его от волнения непокорно тряслись, и он не мог выговорить, что он так же понимал Пилата, когда и Анна сказала, что выражение Христа удивительно, и оно ей больше всего понравилось — видно, что ему жалко Пилата. Это было опять одно из того миллиона верных соображений, которые можно было найти в картине и в фигуре Христа. И опять лицо Михайлова просияло восторгом от того, что картина произвела впечатление.

Состояние, когда посетители уехали и художник вновь остался наедине со своей картиной, Толстой называет странным, но в нем как раз и сосредоточена суть переживания творца и творческого процесса, ожившего в новых впечатлениях от картины. То, что имело такой вес для Михайлова, когда гости были тут и когда он мысленно переносился на их точку зрения, вдруг потеряло для него всякое значение. Он стал смотреть на свою картину всем своим полным художественным взглядом и пришел в то состояние уверенности в совершенстве и потому в значительности своей картины, которое нужно было ему для того исключаящего все другие интересы напряжения, при котором одном он мог работать.

Рабочее состояние художника возникает в единстве противоположностей: уверенности в том, что его работа — верх совершенства, блаженства от созерцания ее, и полной неуверенности в ней как в пошлости, тысячу раз

повторенной, и в своих творческих силах. Это недовольство и чувство, что в его работе что-то не то, и в то же время волнение от того, что она – именно то, что он хотел передать и передал в ней, чего никто до него никогда не передавал, – создает то деятельное напряжение чувств, при котором становится возможным творчество. Когда Михайлов слишком был взволнован и не смог продолжать работу над картиной, Л.Н. Толстой замечает: «Он одинаково не мог работать, когда был холоден, как и тогда, когда был слишком размягчен и слишком видел все. Была только одна ступень на этом переходе от холодности ко вдохновению, на которой возможна была работа» [5, 53].

И дело при этом не в мастерстве техники, которая в действительном творчестве уходит в основание, становится чем-то естественным, натурой творца. Под словом техника часто понимают механическую способность, совершенно независимую от содержания,

противопоставляя технику внутреннему достоинству произведения, как будто можно было хорошо творить то, что дурно. Но, как подчеркивает Толстой, в технике всегда можно найти недостатки, а «самый опытный и искусный живописец-техник одною механическою способностью не мог бы написать ничего, если бы ему не открылись прежде границы содержания. Это и есть само произведение, снимая покровы с которого, надо много внимания и осторожности, чтобы не повредить его» [5, 50].

Художник пишет картину месяца или годы, переживая с ней страдания и восторги, она одна неотступно день и ночь занимает его. Но забывает ли он про свои работы по окончании их? Впечатление и восхищение других пред оконченной картиной вызывает и в нем прежнее волнение, хотя он и боится и не любит этого праздного чувства к прошедшему, заставляющего его обращаться к самому себе через других людей, но благодаря этому продолжают жить его работы.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Литературная энциклопедия*: в 11 т. / Под редакцией В.М. Фриче, А.В. Луначарского. – М.: издательство Коммунистической академии, Советская энциклопедия, Художественная литература, 1929-1939. [Электронный ресурс]: Словари и энциклопедии на Академике. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_literature/ – 13.06.2011 г. – Загл. с экрана.
2. *Локс К. Замысел* // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под редакцией Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. — М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925 [Электронный ресурс]: Фундаментальная электронная библиотека "Русская литература и фольклор" (ФЭБ) – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-2592.htm> – 13.06.2011 г. – Загл. с экрана.
3. *Маркс К. Капитал. Критика политической экономии. Т.1* [Текст] // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. – Т. 23. – М.: Политиздат, 1960. – 908 с.
4. *Столяров М., Чешихин-Ветринский В. Творчество* // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под редакцией Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925 [Электронный ресурс]: Фундаментальная электронная библиотека "Русская литература и фольклор" (ФЭБ). – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-9111.htm> – 13.06.2011 г. – Загл. с экрана.
5. *Толстой Л. Н. Анна Каренина* [Текст] // Л.Н. Толстой. Собрание сочинений в 20 т. – Т. 9. – М.: Изд-во худ. лит-ры, 1963. – 496 с.

Стаття надійшла до редакції 19.05.2011 р.