

ИСКУССТВО



№ 1

ЖУРНАЛ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК.

МОСКВА

1923

ИСКУССТВО

ЖУРНАЛ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

№ 1

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

Москва — 1923



Главлит № 6221. Москва. 1923. Тираж 2000.
2-я Моск. фабр. Загот. Госуд. Знаков. Мытная, 15,

ПСИХОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА.

Творческий процесс в искусстве, как феномен психологический, изучен вообще мало, — но музыкально-творческий процесс, можно сказать, совсем не изучен. Между тем, он любопытен не только в ряду других, ему подобных творческо-художественных феноменов, но и сам по себе. На ряду с признаками, ставящими его в общую психологическую группу художественно-творческих явлений, музыкально-творческий процесс обнаруживает и ряд специфических деталей, существенно его отличающих от прочих, что стоит в связи с особыми психологическими основами музыкальных ощущений и восприятий вообще.

Прежде всего — о методе исследования. Настоящий этюд, быть-может, имеет шансы стоять несколько особняком от иных исследований по той причине, что автор имел право и возможность (я бы даже сказал — преимущество) прибегнуть к интроспективному наблюдению своего композиторского феноменологического мира. Какие, в самом деле, методы тут в этой нарочито тонкой и ускользающей от наблюдения области научно-приемлемы? Если это не интроспективное наблюдение случайного сочетания исследователя-психолога с композитором, то остается что же? Анкетные листы, заполняемые людьми «артистического» психологического склада, зачастую не отдающими себе отчета в процессах своей феноменологии творчества, еще чаще не умеющими дать этот отчет, не осознающими этой области вовсе. Тут слишком большая ставка на «личное уравнение». Да и нельзя требовать объективности от художника вообще по отношению к своему творческому миру и к процессам, этот мир порождающим. Такая объективность может явиться у лица, подходящего к задаче уже научно, осторожно, со всеми предосторожностями, обусловливаемыми предметом, но не у отвечающего на анкеты случайного лица. Ценность анкетных сведений, как психологический материал, близка к нулю. Но что же иное может дать необходимые сведения?

Правда, чисто внешняя сторона творческого процесса подлежит стороннему наблюдению иногда (и то не всегда). Тут могут быть автопоказания, показания близких лиц. Но ведь это еще не психология. Это только некоторая переменная, каким-то образом с психологией связанная, как-то ее отразившая. Из того, что Бетховен писал свои композиции, бегая по окрестностям Вены с записной книжкой и теряя при этом шляпу — еще ничего не следует о процессе возникновения у него музыкальных образов. Творческие муки, описанные биографами Шопена, тоже дают только некоторый, очень общий контур бесконечного мира его ощущений при творчестве. Итак, мы приходим к довольно бедному экспериментальному базису, именно, к интроспективному созерцанию, поскольку оно возможно и осуществимо, и к отрывочным автопоказаниям композиторов, как некоторому вспомогательному материалу. Я склонен оставить главную ценность за первым, ибо, при наличии так называемой научной добросовестности (которая а priori предполагается в исследователе), возражение против выводов из интроспективного метода можно привести только, исходя из идеи автономности творческого процесса у разных лиц. Я все же думаю, что было бы очень не научно утверждать полную автономность творческого процесса. Психологический мир человека обнаруживает явления гетерономные, на ряду с индивидуальными. Да и последние, быть-может, не индивидуальны в строгом понятии, а типичны, приводимы к нормам типизации. В таком случае интроспективный метод дает нам описание опыта 1) вполне гетерономной области и 2) области феноменологии творчества данного типа. При полном нашем нежелании пытаться объять необъятное, особенно в столь зыбкой области, мы полагаем, что и этого не мало.

Когда мы говорим о музыкально-творческом процессе, то у нас уже является предпосылка субъекта этого процесса, как музыканта, как лица с определенным психологическим опытом в звуковой области, как психики, уже нагруженной в достаточной мере феноменами звуков и их психологических превращений («представлений» о звуках). Состав этой психики уже не совсем обычен: мир феноменологический сильно разрастается в сторону звуковых представлений, образов, постулируется заранее определенная степень точной памяти на звуковые образы (разные формы «психологического слуха» — слух на интервалы, мелодический, тембровый слух, наконец, абсолютный слух, у большинства композиторов имеющийся), способность яркой эвокации звуковых представлений (в частном случае так называемая репродуктивная память — способность ясно и точно вызывать по желанию данные звукопредставления).

Принимая во внимание очень большую яркость звуковых представлений, их, я бы сказал, психологическую «навязчивость», их сильнейшую внутреннюю реакцию на психику (несравнимую с воздействием хотя бы, напр., зрительных представлений), их эмоциональный тонус, надо признать, что присутствие в психическом мире хотя бы потенциальной постоянной возможности явления всех этих явлений должно уже деформировать определенным образом этот психический мир, заставленный звуковыми элементами представлений и постоянно пополняющийся сильнейшим образом депализованными элементами звуковых же ощущений. Максимум психической энергии (ощущение, память, представление, сознание, внимание) падает в звуковую область.

«Маг и волшебник» — тонко организованный в звуковой области композитор, могущий силой своей воли вызывать в своем представлении любые звуковые образы из элементов, им ранее поглощенных в психику, иногда со степенью яркости, близкой к реальному ощущению, он, тем не менее, редко может избавиться по своей воле от любого из этих призраков. Эти феномены обладают редкой навязчивостью (кому не известно, даже не из музыкантов, ощущение «преследующего мотива», от которого никак не освободишься) и в психике, загруженной звуковыми образами, обычно не прекращаются волевым импульсом, а только могут быть вытеснены иным звуковым образом, и то, как показывает опыт, часто не прочно — бывает рецидив.

Эти, а, может-быть, и другие причины порождают присутствие в психическом мире композитора постоянного, текучего комплекса звуковых представлений. Это какая-то непрерывная линия звуков-образов, иногда осознаваемая нами ясно, как представление, иногда лишь слабо освещенная светом сумеречного сознания, как бы «периферическим зрением сознания», когда острие внимания скользит мимо, иногда всецело погружающаяся в подсознание, незамечаемая, но контролем внимания, внезапно появляющегося, всегда в той или иной степени обнаруживаемая. Этот последний факт мне представляется убеждающим в перманентности явления, в том, что звуковой этот комплекс всегда присутствует в психике в той или иной степени развитости ¹⁾, быть-может, иногда редуцируясь в одинокий звук, но как мне «кажется» («кажется» тут

¹⁾ Было бы неправдоподобнее предположить, что пробуждение внимания вызывает этот поток образов. Это было бы крайним эмпиризмом и напомнило бы гипотезу об исчезновении предметов при отворачивании от них взора и воссоздании их вновь при взгляде.

есть именно истина феноменологической плоскости) — никогда не исчезает вовсе. Небольшого внимания достаточно, чтобы убедиться в том, что и паузы звуко-представлений звучат, что молчание есть звук (как черный цвет есть цвет).

Я назову этот текущий комплекс потоком звукопредставлений.

Этот поток, видимо, значительно варьирует по напряжению, многообразию, ширине и постоянству входящих элементов у разных лиц. Наблюдение над ним обнаруживает ряд любопытных свойств, к изложению которых я и перехожу.

Прежде всего, мы замечаем, что волевые импульсы действуют на него. Мы способны относительно деформировать эти звуковые представления по нашей воле, мы можем их течение нарушать, заменять их заранее осознанными звуками и т. п. Но тем не менее главная масса потока течет помимо нашей воли и сознание приемлет ее как некоторую внешнюю данность, как некий «мир», наблюдаемый нами, но не вполне нами рожденный, а только частично подлежащий изменениям по нашей воле.

Самое наблюдение это, в сущности, всегда производится не полным, денным, а периферическим, сумеречным сознанием обычно в те моменты, когда центр сознания направлен на что-либо иное. Мы каким-то «боковым зрением» или «боковым внутренним слухом» слышим этот поток, направление сознания именно на него всегда его деформирует, либо включая в него элементы, нашей волей созданные, либо прекращая его течение на мгновения. Эта сумеречность сознания обуславливает смутность его восприятия, но память отдельных мигнов имеет место и сохраняет части этого потока для данного сознания.

Я не могу тут же не обратить внимание на этот своеобразный звуковой мир представлений, обособленный и от воли в главной массе независимый, с точки зрения его несомненного сходства со сновидением.

И тут и там мы имеем цепи представлений, создающих особый мир. Мир не вполне зависим от наших волевых импульсов, мир отчасти самобытный, нам, так сказать, «навязанный», — извнешний. Мы не вольны в своих сновидениях, мы их получаем, как нечто извне данное, мы «видим сон», а не «творим сон». Более того, явления сновидений для нас часто бывают совершенно неожиданными, непредвиденными, — там фигурируют лица неведомые, но с яркими внешними и внутренними характеристиками — самое течение событий нередко протекает совершенно вопреки воле (я не вхожу в возможные

гипотезы о происхождении этого «вопреки») — иногда совершенно нейтрально по отношению к волевому импульсу. Отдельные действующие лица сновидений обнаруживают развитие характеров и «драматическую» выдержку, которую видящий «сон» сам в себе никак не предполагает и никакого «авторства» приписать себе тут не может. Наконец, то же сумеречное, чем-то угаснувшее, чем-то сдавленное сознание освещает этот мир. Так же вступление ясного сознания спутывает (как бы «замутняет») — я иначе не могу характеризовать это ощущение) эти образы, и подменяет сон волевыми представлениями, его обычно разлагающими (осознание «во сне» сна, как такового, уже обычно его разлагает и сон спасается лишь тогда, если этому осознанию не придается длительного значения, если оно почти мгновенно и сейчас же вновь заменяется типичным «ущербленным» сознанием). Так же воля имеет некоторое влияние (разлагающее) на течение сновидческих событий. И так же отвлечение внимания, дневного сознательного упора от сновиденного мира именно и вырисовывает его немедленно в полной ясности (это «замутнение» кончается и картина «проясняется»). Мне это всегда напоминало отражение ландшафта в воде, при чем сознание уподоблялось проведению по водной поверхности каким-либо предметом — сейчас же отраженный мир блекнет, и только, когда «сознание» убрано, все опять проясняется). Наконец, так же память сохраняет для дневного сознания обрывки этих сновидений.

Я считаю эту аналогию не только полной, но даже вовсе не аналогией, а органическим пождеством процессов. Звуковой поток есть звуковой сон наяву.

Но почему же тогда он наяву?

Я думаю, что для ответа на этот вопрос надо, во-первых, убедиться в том, действительно ли можно считать психологические миры, освещенные только периферическим сознанием, находящимися в границах «яви». И затем, нет ли и других «снов наяву?»

Между периферическим сознанием и специфическим «сонным» сознанием есть некое отличие, заключающееся в том, что периферическое сознание всегда присутствует в человеке и всегда может заменяться полным. Сонное же сознание заменяется с трудом, какая-то сила его «выключает» из воли. Это насильственное выключение придает миру сновидений особую живость, четкость и яркость представления почти становятся ощущениями или даже совсем ими становятся, ибо дневное сознание не мешает, ничто этого мира, от воли независимого, извне нам не замутняет и сонное сознание, лишенное своего «дневного острия»,

которым оно мутит картину, может все наблюдать в полной ясности. Но если отрешиться от этого типичного для сна частичного паралича воли, то не трудно убедиться, что мы видим сны непрерывно. Не только когда спим, но и когда бодрствуем. События яви, яркий блеск мира заслоняют от нас этот неумолчный сон, и он меркнет, как картины волшебного фонаря в свете дня. Но небольшого внимания к себе достаточно, чтобы убедиться в непрекращающемся сновидении «наяву», самое содержание которого нашим сознанием не схватывается, но иногда «урывками» улавливается. Достаточно сконцентрировать на чем-либо определенном внимание, чтобы погасить в себе по возможности все остальные дневные впечатления (состояние медитации), и периферическое сознание тотчас же отметит картины сновидений, проносящихся где-то в стороне, со всеми их характерными особенностями и в том числе главной извнешностью их, данностью их, как чего-то от нас независимого.

Звуковой мир композитора просто поставлен тут в более благоприятные условия, чем остальные элементы сновидений. Для его обнаружения обычно нужно не такое сильное сосредоточение внимания. Достаточно относительной тишины (отсутствия реального звукового плана восприятий) — и сновидение уже раскрывается. Не даром все композиторы так склонны к условиям тишины для своей работы.

Этот звуковой поток и есть среда, формирующая творчество. Я не знаю его причин, его состава. Я склонен действительно рассматривать его, как нечто внешнее для человека, как обособленный мир (так же, как и сновидение). Ведь тут спор может быть разве терминологический — о том, что называть границей индивидуальности. Если за признак индивидуальности, индивидуальной включенности считать волевое влияние на мир, то тут этого-то и нет. Это не «я» — ибо тут нет моей воли. Если же говорить о том, что этот мир вижу только я, то это же не доказано, у нас нет материала для этого. Тут мы подходим к некоторым пропастям, в глубине которых скрыты тайны личности, объекта и субъекта, но что и не важно для нас сейчас, ибо практически вопрос о таком «совместном сновидении» и не подымался.

Для созерцающего звуковой поток он представляется именно «голосом, нашептывающим ему мелодии» — как говорил Бетховен. Идея о некоторой своей «одержимости» каким-то посторонним «духом» очень естественно приходит на помощь сознанию, как некоторая рабочая гипотеза, в целях уяснения себе самого процесса. Я тут «гипотез не строю», и потому предпочитаю оставить открытым вопрос об одержимости, духах и вообще о том, кто нам

показывает все эти вещи, если это не мы сами. Собственно говоря, процесс творчества начинается с уловлением памятью отдельных струй звукового потока—занятие, не очень легкое для неопытного, не легкое именно потому, что тут все время переход с одного сознания на другое, все время передача добытого в периферическом созерцании—в центральное, путем «моста» памяти, что обращение сознания на эту сферу немедленно рассеивает именно то, что хочется поймать—оно ускользает и нужна какая-то «хитрость», чтобы обмануть бдительность текучего потока.

В этом потоке, если его предполагать как психологическую функцию полученных извне некогда впечатлений, как своего рода производную от этих впечатлений—естественно ожидать состава его из элементов уже известных миру звуковых представлений ощущающего. Мы вправе ждать тут только старых элементов и, быть-может,—некоторых новых комбинаций из них. На деле, однако, явление как будто не так просто, и состав потока обнаруживает неожиданные детали, которые как бы не составляются из элементов прошлых восприятий. Суждение в этой области чрезвычайно трудно, но несомненно одно, что воля человека, как такового, чувствует себя категорически непричастною к ряду явлений потока—сознание индивидуальности как бы на него не распространяется.

Напряженность звукового потока в разное время, в разных условиях для одного лица очень различна. Иногда он монотонен, беден, иногда внезапно и неожиданно расцветает образами. Тишина обычно благоприятствует его усилению, но не в меньшей степени действуют эмоциональные настроения, иногда предпосылки некоторых идей. Эмоциональный «тонус» и комплекс господствующих в психике лица в данный момент идей очень сильно влияют на качество и напряженность потока, равно как и на состав его элементов, на их «обратную» эмоциональную значимость. Конечно, это естественно и это даже трюизм своего рода, что мрачное настроение вызывает мрачную эмоциональную окрашенность звукового потока, и едва ли не более важно отметить очень частые случаи независимости состава потока от эмоционального тонуса, и, далее, еще более частые случаи ложной, чисто ассоциативного типа окрашенности, т.-е. звуковой поток представляется композитору окрашенным в цвета его эмоционального тонуса и в этой ассоциативной окрашенности вечно и остается в его психике, тогда как реально эти звуковые образы вовсе не производят на другое лицо подобного впечатления. Это замечание очень важно при исследовании специфических феноменов «автовосприятия» творения.

Часто можно заметить, что, наоборот, звуковой поток диктует эмоциональный тонус композитора. Он подпадает сам под власть настроения этого потока. Неожиданно нахлынувшие неведомо откуда мрачные звуки способны парализовать и изменить радостное настроение самого созерцателя потока, и вызвать ряд идей и образов (уже не звуковых) подобного же эмоционального тонуса. В этом симбиозе и взаимной пронизанности элементов потока звуков, с одной стороны, — и всех психологических элементов — с другой, важно отметить элементы прочных ассоциаций, иногда случайного характера. Эти ассоциации, будучи чрезвычайно упорны и повторны, сильно влияют на творческий процесс, и нередко вызывают оригинальные явления в области «автовосприятия».

Моменты внезапного расцвета потока, какого-то расширения его, углубления неизмеримого обилия образов именуется обычно на условном языке творящего — «вдохновением». Причины его естественного появления очень неясны, несомненно, что некоторые наркозы способствуют его возникновению, отчасти сопутствующим им погашением данного сознания, или хотя бы «рассеянием» этого сознания. Моменты вдохновения всегда сопровождаются огромным приливом нервной энергии и проникающим все существо чувством блаженства, иногда переходящим в экстапические проявления (ср. биографические данные о творчестве Бетховена, его «слезах» при сочинении, аналогичные данные у Шопена, Вагнера и Чайковского, автосознание «мировой радости» у Скрябина). Эта «радость творчества», которую вернее назвать «радостью созерцания» потока (ибо еще творчества в настоящем смысле слова тут нет) — имеет все внешние признаки полуистерического состояния. Нахлынувший поток звуков не успевает созерцаться даже периферическим сознанием, мало того, он, при известном волевом попустительстве, при нежелании воли вмешаться и прекратить его движение, всегда имеет склонность к быстрому, грандиозному расширению. Волна вдохновения — это водонапор, прорывающий плотину. Стоит данному сознанию умышленно не вмешиваться — и этот поток сразу угрожающе растет. Одновременно с переживанием блаженства в эти моменты характерно и переживание ужаса, страха перед надвигающейся лавиной вдохновения, перед смутным чувством ее «непереносимости», если ей дать разрастись, и специфическое острое переживание какой-то тоски о том, что сознание никогда не сможет всего этого запомнить. Указанное переживание страха обычно на деле приводит к почти импульсивному вмешательству данного сознания, прекращающему напряженность явления. Воля, которая обычно в процессе

порыва вдохновения как бы нарочно удерживает сознание в стороне, путь покидает свой пост и данное сознание закрывает окно наблюдения.

Характерна при этом вообще, так сказать, психологическая поза созерцающего. Обычно его данное сознание устремлено на какой-нибудь безразличный предмет, воля напряженно следит за невмешательством сознания в картину явления, периферическое сознание, этим относительно освобожденное, как-то следит за развертывающейся картиной; эмоциональный импульс воли обычно исключительно исчерпывается желанием запоминания возможно большего числа деталей. Дело на практике, однако, чаще обстоит так, что память лучше запоминает, когда слишком сильного волевого импульса на это не приходится. Задача схватывания и, так сказать, переброса всего виденного и слышанного в плоскость сознания путем запоминания — самая сложная задача и доставляет созерцателю ряд довольно мучительных ощущений. Чем богаче поток, чем напряженнее он, тем больнее сознание невозможности все запомнить и убеждение в неповторяемости слышанного. Это дает начало целой серии переживаний «творческих мук», заключающихся, главным образом, в ощущениях борьбы звукового образа и его осознания, не поспевающего за первым.

Но поток звуковых представлений не всегда появляется только в форме неожиданного прорыва «вдохновения». Он может быть вызван определенным методом.

Обычный «будничный» поток состоит из малоинтересных, довольно проторенных элементов, комбинаций слышанного и еще чаще целиком из повторения прежде воспринятых звуковых впечатлений. Волевой импульс, направленный к созданию определенных звуковых образов, — воля к созданию у композитора, сколько-нибудь одаренного, обычно увенчивается немедленным «прозвучанием» в его психике требуемого. Он может вообразить себе любой сознательно созданный звуковой образ с полной конкретностью и целостностью представления. Но в сущности волевое создание звукового образа в чистом виде редко. Чаще это смешанное явление, сводящееся к созерцанию несколько умедленного потока и к быстрому осознанию каждой его детали, — плюс еще чисто волевое создание некоторых из этих деталей. Как бы то ни было, но сколько-нибудь продолжительное занятие таким смешанным интуитивно-волевым процессом производит действие, аналогичное «расчищению» русла потока: он начинает течь все быстрее и обильнее, его верхние, малосодержательные, чисто репродукционного типа

слои заменяются в созерцании иными, более глубокими, еще более «не-индивидуальными».

Обычно это расчищение происходит не сразу. Тут два этапа: «этап сознательной работы над созданием репродуктивных образов, над сознательным вызовом ясного, дневного потока звукопредставлений. В сущности редко в этом потоке можно найти нужное, те творческие жемчужины, из которых стоит создавать ценности. Это только метод, только тренировка. Затем следуют моменты отдыха от представления, воля умолкает — и тогда периферическое сознание бывает обычно неожиданно поражено внезапным обогащением настоящего, сновиденного звукового потока.

В процессе творческой работы каждому композитору хорошо знакомы эти минуты, когда предварительная, сознательная, волевая работа над «обработкой материала», т.е. над созданием звукопредставлений вызывает целый рой все умножающихся образов, уже от воли независимых и сознанием прямым не схватываемых. Работа идет над одним, а попутно в воображении всплывают все новые и новые образы смежных моментов, все время обогащающих материал работы. Мысли приходят «при процессе работы», как принято выражаться, и в тем большем количестве, чем больше волевое напряжение работы. Всякому практику композиции известно, что надо как-то «раскачаться» для работы, что сначала дело идет туго (особенно это чувствительно и ярко сказывается при перерывах в работе над чем-либо одним), тяжело, мысли не вяжутся, образы не всплывают, словно преодолевается какая-то инерция. А когда наступает «вживание» творимого в тон произведения, все становится сразу легко. Эта предварительная волевая работа, сознательная стадия редко дает непосредственно материалы образов, но вызывает их поток впоследствии, через некоторый промежуток времени.

Конечно, никогда звуковой поток не схватывается целиком, весь. В этом едва ли не главная его особенность. Память доставляет в сознание лишь более или менее связные его обрывки, куски, которые могут быть подвергнуты указанной выше волевой, сознательной обработке и вновь вызвать продолжение потока. Обычно творческое сознание и идет такими толчками. Яркий, интересный образ, услышанный периферией сознания, импульсивно запоминается. Воля, сдерживая все время усиление сознания, его невмешательство в дела звукового потока, в этот момент освобождает сознание, и звуковой поток скрывается в его свете, но выносит в него выловленный момент, последний услышанный момент. Если не сделать этого, если не прерывать потока, то никогда нельзя быть

уверенным в запоминании чего бы то ни было. Есть сходство между этим ощущением и ощущением игрока, которому «везет», и который либо должен остановиться на выигранном уже, либо рисковать, играя дальше, потеряв все или же еще выиграть больше. Сравнительно редко, но все же случается, что подсознательно прозвучавший и забытый элемент потока, обративший на себя все-таки внимание, спустя некоторое время всплывает в представлении и уже вполне ясно, легко обзирается сознанием. Вообще от всего этого «механизма» схватывания периферических впечатлений и их запоминания остается такое ощущение, что не столько самое «сознание» парализует и как бы «спугивает» поток представлений, а лишь механика перемещений центра внимания. Производя это самое перемещение с чрезвычайной осторожностью, как бы «при-таившись», можно иногда довести дело до достаточно ясного созерцания всего потока в целом.

Очевидно, что предварительные восприятия, комплекс технических «звуковых» знаний, ранее усвоенных — все это сильнейшим образом влияет на состав потока, умножая и обогащая его содержание. Вместе с этим сознательность в музыкальных ощущениях, абсолютный слух, способность точной гармонической ориентировки несравненно облегчает схватывание, выловление образов потока. Продолжительное, уже сознательное вникание в раз выловленный образ, работа над ним творческой воли, обычно после прекращения сознательного процесса творчества, еще неопределенно долго продолжается где-то в «подсознании», так что, когда творческая воля уже сознательно вновь обращается к этому образу, он оказывается, часто неожиданно для автора, уже развитым, углубленным, обросшим новыми привходящими образами. То, о чем я сейчас говорю — заурядное явление творческой психологии, и должно быть нет ни одного композитора, который бы в практике своей на это явление не наталкивался.

Потеря раз усмотренного образа в памяти — очень частое явление, и именно оно является обычной причиной так называемых «творческих мук». Эти последние есть не что иное, как бесплодное и мучительное вызывание в памяти раз промелькнувшего звукового видения, вызывание всеми способами, от непосредственного усилия припоминания и до длительных ассоциативных процессов, нарочно реконструируемых в сознании. Обычно эти «муки» творчества бывают действительно бесплодны: образ ими не вызывается вновь в памяти,

а только еще более иногда зарывается в мистическое небытие. Как я уже говорил, он обычно рано или поздно сам неожиданно выплывает в памяти, когда уже проходит значительный срок. Но «творческие муки», как явление работы сознания над некоторой сферой потока звукопредставлений, имеют часто ту пользу, что они расчищают поток и поэтому освобождают рои новых образов. Другого типа «творческие муки» — это периоды ослабления самого потока, рахитизм образов его, иногда почти полное отсутствие в них чего-либо нового и интересного. Сознательное желание оживить поток «волей», как бы принудить его расцвести — обычно не вызывает никакого успеха и дает новую серию мучительных переживаний, загрузка которыми психики еще более ослабляет поток. В эти минуты лучше бросить работу и отдохнуть, давая этим возможность вновь оживить звуковые представления. Рецепт старых педагогов: заниматься в такие минуты контрапунктическими выкладками, быть-может, не лишен смысла: эти выкладки отвлекают сознание, закупоривающее поток и в то же время дают ему специфически звуковую пищу; после этой освежающей гимнастики можно с успехом ожидать расцвета образов.

Одним из наиболее частых методов, облегчающих схватывание и углубление образов потока, является процесс так называемого импровизационного творчества. Импровизация (обычно на полифоническом инструменте, фортепиано или органе, позволяющем реализовать весь образ гармонии) — есть не что иное, как тот же звуковой поток, но путем рефлекторных мускульных движений импровизатора — движений его пальцев, рук и т. п. — становящийся реально звучащим в самом моменте своего становления, так сказать «*in statu nascendi*». У привычного композитора-импровизатора мысли как бы «рождаются под руками» — способность моментально схватывать и осуществлять в звучании слившийся образ так остро развитая, что можно считать совершенно конгруэнтным во времени и поток звукопредставлений и реальный звуковой феномен импровизации. Можно сказать, что импровизация во многих отношениях все-таки отличается от непосредственного (беззвучного, чисто апперцептивного) созерцания звукового потока. Несомненно, что оба они одинаково «несознательны», оба могут рассматриваться только боковым, периферическим сознанием, но схватывание памятью импровизации несколько облегчается тем, что тут приходит на помощь еще и мускульная память (пальцев, рук), а иногда и зрительная память (случайно сохранившийся, напр., внешний облик аккорда или форма мелодии «по клавишам»).

Более яркий, в сравнении с апперцептивными, реальный образ импровизируемого сильнее оплодотворяет те ассоциативные родники, которыми обусловлен самый поток, в данном случае «поток импровизации». С другой стороны, привычка все время слушать реальные звуки потока несколько ослабляет способность созерцания апперцептивного потока. Импровизация при всех ее удобствах имеет тот недостаток, что технически труднее перейти от нее к записи образа (так как руки заняты импровизацией), а это ведет погружение творящего в постоянную импровизацию без всякого реального (в смысле композиции) результата. Она «засасывает» и не позволяет работать сознательно, что является одним из необходимых звеньев творческого процесса. Затем, основанные на мускульных рефлексах образы слишком часто диктуются привычными движениями рук, что налагает на импровизационные образы печать некоторого однообразия. Композиторы импровизационного типа, находившие свои мысли за инструментом, обычно несколько монотонны в манере письма; их образы слишком связаны с привычными мускульными движениями (Шопен, в особенности Скрябин), даже в оркестровых их произведениях можно найти пикичные проявления «фортепианного образа мыслей». С другой стороны, реальное звучание облегчает проникание в сложные миры гармонических сочетаний, которые трудно созерцаются без реального звучания. Трудность связанных с «представлением» новых, сложных гармоний отпадает при импровизации, по крайней мере, в некоторой части. Быть-может, этим объясняется, что большая часть композиторов, создавших новые гармонии, были именно импровизационного типа, творили за инструментом (Шопен, Вагнер, Лист, Скрябин, Дебюсси).

Насколько обогащает звуко-творческий процесс импровизация при наличии того тонкого рефлексивно-мускульного механизма, который оказывается далеко не у всех музыкантов, настолько же вредна импровизация при плохом качестве этих мускульных рефлексов. Тогда импровизация плетется в хвосте образа, отстает от него, руки пытаются «подобрать» звучащий в представлении образ, а выходит совсем не то. И это несоответствие, это «не то» разрушает и самый поток, парализует его. Интересно, что в процессе импровизации у опытного художника даже случайности могут играть оплодотворяющую роль. Очень часто совершенно случайно взятое сочетание вызывает сильное оживление звукового потока, его расцвет. Практика показывает, что композитор импровизационного типа всегда сейчас же старается записать такое сочетание, увидев его оплодотворяющую силу. Этот расчет часто верен, ибо

промелькнувший в представлении от этого случайного созвучия рой образов обычно вновь, хотя бы частично, возобновляется при репродуцировании самого сочетания и это дает возможность выловить этот рой «по частям», хотя бы и не в полном виде. Недостаток мускульного рефлекса, точно реагирующего на звуковой образ, может быть вызываем не только малой способностью к самому рефлексу, но и очень большой сложностью и новизной образа. Образ «опережает» способность импровизации и это становится источником тоже «творческих мук» — уже другого рода, встречающихся даже у величайших художников (Бетховен, Шопен). Интересен психологический нюанс, заключающийся в том, что почти всегда образ реального звучания чем-то отличен от образа апперцептивного. Точная реализация в звуках представления все-таки как-то изменяет его качество — он часто звучит чуждо, и композитор, создающий свои произведения вне реальных звуков (не импровизационно), часто слышит реально совсем не то, что ожидал — общий тон впечатления искажается. Композитор импровизационного типа обычно настолько связан психологически со своим инструментом в процессе творчества, что даже в те моменты, когда он не обращается непосредственно к инструменту, и звуковой поток звучит только в его представлении, он сопровождается неминуемыми представлениями, относящимися к импровизационному процессу, представлениями клавиатуры, движений по ней рук, и соответствующими разным созвучиям мускульными усилиями и представлениями, а также так называемым «внутренним пением», сопровождающим, впрочем, всякое звуковое представление.

Наиболее любопытной проблемой в явлении звукового потока и вырастающего из него творческого процесса является возникновение в нем новых элементов, нигде ранее не слышанных и не могущих быть услышанными (новых гармоний, мелодий, ладов). Несомненно, что возникновению типично нового элемента всегда предшествует более или менее смутно осознанное желание возникновения такого элемента. Композитор только тогда получает оригинальные элементы звукового потока, когда хочет их, хотя бы в неосознанной им самим форме. Без этого желания не обходится ни один творец. Если новые элементы не отыскиваются импровизационным методом, блужданием по фортепьяно и случайным «набрением» на интересные вещи (метод, распространенный среди композиторов), или не обуславливаются чисто рациональным процессом их «составления» путем разных

соображений (очень часто встречается у новых авторов) — то, по-видимому, в появлении новых элементов главным формирующим фактором оказываются так называемые ассоциации «по контрасту» — внесознательное откидывание ассоциаций привычных и сопоставление представляемых звуков по принципу «неожиданности». Трудности наблюдения в этом пункте оказываются, впрочем, почти непреодолимыми, и едва ли не навсегда эта область осуждена оставаться самой таинственной в явлении творческого процесса, представляясь интроспективному взору, как некий «внеличный» процесс, развертывающийся независимо от личности композитора, хотя и в сфере ее представлений.

Набегание привычных ассоциаций и звуковых образов очень часто бывает причиной своеобразного «застывания» сознательно-творческого процесса в дальнейшей композиторской процедуре. Раз «обросший» ассоциативными образами элемент оказывается как бы замаринованным в них и не может освежиться ничем новым, так что надо длительный период отдыха представления от этого элемента, чтобы он вновь получил возможность расцвести. Обычно сознание композитора постепенно утрачивает чувствительность к этому обрастанию привычными образами или теряет возможность от них отделяться отдыхом, вследствие слишком прочного проникновения их в психику. И тогда (это, обычно, бывает уже в зрелом возрасте композитора и после длительной творческой работы) образы потока становятся однороднее, обличая так называемую «манеру» композитора, т. е. ряд привычно-ассоциативных образов, нераздельно вросших в звуковой поток его психики (зрелый Вагнер, Лист, Скрябин, Корсаков).

Возникание потока в воображении, как показывает большинство наблюдений, очень зависит от эмоционального тона момента, от разных посторонних идей и незвуковых образов, так или иначе оплодотворяющих поток. Огромное большинство творцов убеждены, что их музыка должна что-то «выразить», высказать, «изобразить» и т. д. Ранее создания композиции у композитора обычно всегда есть некоторое «задание» изобразительности или выразительности. Я не буду касаться тут сложного вопроса об элементах музыкальной «выразительности», тесно связанных с экспрессией речи и с разными ассоциативными группами представлений. Скажу только, что тут имеет огромное значение личная организация ассоциативных впечатлений у композитора. Существуют ассоциации образов и представлений, более или менее общие всем людям при созерцании данных звуков, существуют и менее общие, наконец, совершенно личные, даже случайные, ибо всякий комплекс звуков, всякая музыкальная

мысль всегда сопровождается ассоциациями сопутствующих этой мысли внешних событий, хотя бы эти последние никакого внутреннего соотношения к ней не имели. Музыка обладает исключительной способностью напоминания той обстановки, при которой она была впервые услышана. Как бы ни был сознательен композитор в своем искусстве, он никогда не может освободиться окончательно от всех этих «личных» ассоциаций, расцветивающих его музыку в его представлении, но совершенно не передающихся никому другому. Мало того, в самом процессе композиции появляется ряд образов ассоциативного характера, обогащающих для композитора мир его композиции, как бы прирастающих к ней. Все это делает авторское автосозерцание композиции совершенно иным, чем созерцание композиции другим лицом. Авторская перспектива совершенно не та, он как бы стоит среди своих образов, окруженный ими и еще рядом личных сопереживаний. Надо очень отойти от своего творчества, вовсе его бросить, или совершенно изменить стиль, т.-е. состав привычных образов потока, чтобы автосозерцание было сколько-нибудь объективным.

Если по отношению к первичным творческим импульсам общепризнанным является мнение о несознательности этих процессов, то по отношению к дальнейшему развитию композиции чаще приходится встречаться с представлением об обдуманной, рационализированной отделке частей и соединении их в целое в процессе творческой, уже волевой работы.

На самом деле тут картина несравненно сложнее и индивидуализированнее. Очень небольшие музыкальные вещи иногда создаются, как бы целиком выхваченные из потока представлений, как бы им продиктованные (все равно непосредственным ли слушанием потока или переводом его в импровизацию). Но эти случаи редки, тем не менее процесс формирования произведения, даже очень крупного, включает в себе очень много иррациональных моментов, очень много каких-то подсознательных расчетов, большей частью остающихся неизвестными для самого автора ¹⁾.

¹⁾ По поводу «подсознательных расчетов» едва ли не самое любопытное явление представляет так называемое «золотое сечение» в музыкальных композициях, т.-е. деление произведения естественными гранями (кульминационными пунктами, тектоническими границами) на части, временно лежащие в отношении «крайнего и среднего», т.-е. удовлетворяющему уравнению

$$h^2 + h - 1 = 0.$$

Об этом см. статью Э. Розенова «Проявление закона золотого сечения в музыке и поэзии» (рукопись 1920 г.). Из 800 мною исследованных образцов классической и современной музыки в 720 оказалось соблюдение закона золотого сечения.

В сущности, чаще всего встречается тип создания крупных образований путем постепенного «приращивания» одних, интуитивно схваченных, моментов к другим. При этом часто присутствует в виде корректива некий общий «рациональный» осознанный план, в виде ли наперед данной формы, или программы, или иной канвы. Но самый процесс «приращивания» редко рационален и это только в дурных (в художественном отношении) случаях. Обычно это приращивание есть все же не что иное, как вызывание новых потоков на основе данных тем-элементов и их осознание совершенно тем же путем, как было уже описано ранее. Спайка частей только тогда прочна, когда все есть некий фрагмент одного потока представлений, когда иррациональная стихия этого потока спаяна в одно целое отделимости, из него же ранее выхваченной. Мои длительные наблюдения над своим собственным творчеством и многочисленные опросы других композиторов убедили меня в том, что ни одна крупная музыкальная мысль не создается рациональным усилием, а только «при его содействии». Общий процесс этого «крупного» творчества или «окончательного» творчества обычно есть постоянная проба элементов, наблюдение за вырастающими из этих элементов, как из зерна, потоками звуко-представлений и отбор из этого множества лучшего и годного для некоторой рациональной схемы и для эстетического критерия. Все же образы создаются не волей, не усилием, а сами собой набегают, вызываемые только в данном случае не эмоциональным тонусом композитора, не простым погружением его в «медитацию», вызывающую творческое звуко-сновидение, а реальной, осознанной музыкальной мыслью, которая обуславливает до некоторой степени развитие потока.

Вмешательство рационального момента далеко не так сильно и не так органично, как многие полагают. Даже те из композиторов, коих принято считать «рассудочными» — едва ли вполне соответствуют этому наименованию. Вернее можно упрекнуть самый поток их звукопредставлений в некоторой его тощести и рахитичности, но едва ли будет обоснованным считать самое получение у них музыкальных мыслей процессом рационализированным, осознанным. Только самые мелкие частности могут быть вполне рационально «построены» композитором — какое-нибудь нарочито небывалое сопоставление звучаний или разные контрапунктные ухищрения, но ведь из этого одного никогда никто не строил творческого целого. Они, эти рациональные моменты, только оплодотворяющие ферменты для потока, и играют роль не большую и не меньшую, чем настроение композитора или его умственный багаж, чем всякое

привходящее обстоятельство, которое тоже так или иначе деформирует поток. Но у творящего всегда есть чувство, что даже самый осознанный, самый рациональный элемент в его звуковых мыслях для того, чтобы войти в произведение, чтобы стать творчеством, должен предварительно как-то погрузиться в подсознание, в иррациональную стихию звукового потока, а оттуда уже вернуться каким-то преображенным.

Я в этой статье старался высказать только самые общие факты феноменологии творческого процесса у музыканта. Это — еще только контуры, которые требуют разработки и детализации. Это только то, что почти неминуемо у всякого творящего, даже вне зависимости от качества его творчества. Я поэтому умышленно не касался тут интересного вопроса о типизации композиторского процесса, о разных подходах творчества, о самом механизме «подсобной» импровизации. Все эти вопросы и явления, как более детальные, требуют подробного и всестороннего изучения, над которым до сих пор еще мало кто работал. Некоторые данные по этим вопросам я постараюсь указать в своих последующих статьях, пока же скажу, что феноменология творческого процесса чрезвычайно трудна и требует для исследования своего известного самоопровержения, именно в виду того, что всякое осознание тайн творчества сопряжено с риском угнетения самой способности последнего в осознющем. Всякое наблюдение творчества парализует творчество. Тем не менее тут немисливо обойтись без содействия именно композиторов, которых было бы желательно привлечь к работе самонаблюдения уже потому, что план представлений у музыканта-композитора слишком отличен от плана любого рядового человека или даже музыканта не-композитора, чтобы они могли о нем судить с каким бы то ни было шансом на успех и достоверность.

Л. Сабанеев.

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

ВВЕДЕНИЕ

1. П. С. КОГАН—О задачах Академии и ее журнала 5

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

2. А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ—Вильгельм Гаузенштейн 13
3. Ю. П. ДЕНИКЕ—Маркс об искусстве 32
4. Г. Г. ШПЕТ—Проблемы современной эстетики 43

ЛИТЕРАТУРА

5. П. Н. САКУЛИН—К вопросу о построении поэтики 79
6. Н. К. ПИКСАНОВ—Новый путь литературной науки (изучение творческой истории шедевра. Принципы и методы) 94
7. М. О. ГЕРШЕНЗОН—Тень Пушкина 114

ТЕАТР

8. Ф. А. СТЕПУН—Природа актерской души 143
9. Н. Л. БРОДСКИЙ—История стиля русской комедии XVIII века. 172

МУЗЫКА

10. Б. Л. ЯВОРСКИЙ—Основные элементы музыки 185
11. Л. Л. САБАНЕЕВ—Психология музыкально-творческого процесса. 195

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

12. А. В. БАКУШИНСКИЙ—Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства 213
13. К. Ф. ЮОН—Непреходящие ценности в живописи (элементы художественности) 262
14. В. Я. АДАРЮКОВ—Офорт в России. (С 6-ю офортами) 278
15. А. Г. ГАБРИЧЕВСКИЙ—Пространство и масса в архитектуре. 292

МАТЕРИАЛЫ

16. И. Л. ПОЛИВАНОВ—Из архива Л. И. Поливанова. (С 6-ю письмами-автографами) 311
17. Л. П. ГРОССМАН—Из воспоминаний А. Г. Достоевской 342
18. Г. И. ЧУЛКОВ—Тютчев и Гейне 356
19. Н. Ф. БЕЛЬЧИКОВ—А. Н. Островский. (Архивные материалы). 365

ИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ ЗАПАДА

Стр.

20. П. А. МАРКОВ—Современная экспрессионистическая драма в Германии	373
21. М. И. ФАБРИКАНТ—Экспрессионизм и его теоретики	392
22. В. В. КАНДИНСКИЙ—К реформе художественной школы	399

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

23. А. И. КОНДРАТЬЕВ—История возникновения	407
— Научно-Художественная комиссия	408
— Задачи Академии и форма ее деятельности	410
— Органы Академии	411
— Пленарные заседания	412
— Отделения: Физико-психологическое от- деление	414
— Социологическое отделение	417
— Философское отделение	418
— Секции: Литературная секция	420
— Театральная секция	425
— Музыкальная секция	428
— Секция изобразительных искусств	429
— Архитектурная секция	431
— Скульптурная секция	433
— Образование секции пространственных искусств	434
— Секция полиграфических искусств	435
— Комиссия по изучению художественной про- мышленности	437
— Комиссия по художественному воспитанию	440
— Библиографический кабинет	441
— Хореологическая лаборатория	442
— Анкетная комиссия	443
— Библиотека	445
— Ассоциации и научно-показательные орга- низации	446
— Комиссия по исследованию художественной жизни в эпоху Октябрьской Революции	447
— Научно-показательная деятельность	447
— Прочие организации Академии	448
— Состав органов управления	449