
ЧЕЛОВЕК ТВОРЯЩИЙ

УДК 130.2 7.072.2

DOI 10.31249/hoc/2020.01.11

Ступин С.С.©

ТВОРЧЕСТВО КАК ИМПРОВИЗИРОВАНИЕ: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ

Аннотация. Феномен импровизации анализируется в контексте экзистенциального искусствоведения. Импровизация понимается как эссенция творчества и как актуализация одной из фундаментальных антропологических потребностей. Исследование проведено на материале исполнительских и неисполнительских искусств XVI–XX вв.

Ключевые слова: творчество; импровизация; вдохновение; экзистенция; язык искусства; художественная форма.

Stupin S.S.

Creativity as improvisation: existential and artistic aspects

Abstract. The phenomenon of improvisation is analyzed in the context of existential art criticism. Improvisation is understood as the essence of creativity and as the actualization of one of the fundamental anthropological needs. The study was made on the material of performing and non-performing arts of the XVI–XX centuries.

Keywords: creativity; improvisation; inspiration; existence; art language; art form.

В начале третьего тысячелетия феномен творчества во всем многообразии его аспектов остается одним из фокусов гуманитарных и естественных наук о человеке. В индивидуальном «внутреннем бытии» – витальном пространстве каждого живущего – креативный фермент сохраняет свою принципиальную экзистенциальную ценность.

Творчество – процесс появления в бытии чего-то нового, доселе не существовавшего. При этом креативная способность, понимаемая как воля к экзистенциальному самопревышению, осуществляемому в акте творчества, выступает антропологической потребностью и данностью. По точному определению академика О.А. Кривцуна, *творчество есть усиление себя*: «Невозможно создать эстетическую форму, не выходя за пределы себя, однако в этом акте самопревышения и обнаруживается истинное лицо творца, уникальная самореализация его личности. Искренность самоосуществления художника и есть олицетворение этой философской максимы. Непрерывная потребность в самопревышении является наиболее устойчивым способом существования, позволяющим художнику плодоносить, реализуя все грани своей индивидуальности. *Способность и потребность художника в акте творчества выходить за пределы себя – это и есть он сам*, это и есть его подлинная жизнь в особом, им самим устроенном мире» [2, с. 449–450].

Феномен вдохновения – энергичная кульминация акта творчества – ярко манифестируется в инсайтном искусстве импровизации. Этимологически слово «импровизация» восходит к латинским «*improvisus*» (неожиданный, внезапный, непредвиденный), «*ex improviso*» (без подготовки), что сразу указывает на одну из центральных особенностей данного феномена – спонтанность. Не случайно импровизацию традиционно трактуют как «искусство одновременно мыслить и исполнять музыку» [4, с. 3]. Под ней понимают творчество без предварительной подготовки, «лобовую атаку», акцентируя максимальную непосредственность развития художественной мысли в творческом акте. Подобную точку зрения разделяют и авторы «Нового энциклопедического словаря», усматривая в интерпретации «сочинение стихов, музыки и т.п. в момент исполнения» или «выступление с чем-либо не подготовленным заранее» [1, с. 247].

В то же время более точным стоит признать определение импровизации, подчеркивающее столь важный в понимании искусства цен-

ностный компонент: создание нового содержания в процессе исполнения [8, с. 14]. Вряд ли приходится сомневаться, что полученное в результате импровизации «содержание» отнюдь не всегда можно считать художественным – это уже вопрос одаренности импровизатора, меры его таланта. Данная формула заставляет обратить внимание и на внехудожественные формы бытования интересующего феномена, область распространения которых безгранична, поскольку затрагивает практически все аспекты творческой активности человека. Ведь импровизация органически свойственна речевой деятельности в целом и ораторскому искусству в частности, обязательно присутствует в спорте, науке, игре – в любом творчестве, когда выполнение первоначального плана начинает деформироваться ситуационными отступлениями. А если прислушаться к Д. Лившицу, «именно в этих сиюминутных отступлениях, во внесении элемента *случайности* в упорядоченный, в целом, вид деятельности заключается (...) идея импровизации» [3, с. 15].

Дефиниция импровизации как рождения нового содержания фактически позволяет отождествить ее с самим творчеством, ибо последнее также можно считать процессом материализации нового смысла. Есть некая заданная программа, которой старается следовать художник, но в это движение постоянно вклиниваются локальные импровизации – своего рода вспышки, озарения различной интенсивности, которые если и не всегда напоминают удары молнии, все же капля по капле разрушают первоначальный замысел. Внезапно блеснувшая в сознании поэта метафора, случайно дрогнувшая рука живописца, вдруг выживающая из аморфного красочного пятна краски данный образ, увлекающий автора на путь новых открытий в стороне от намеченного эскиза – свидетельства именно таких процессов. Эти вспышки-импровизации «местного значения», на каждом этапе корректирующие установленный план, с большей или меньшей силой отклоняющие вектор творческого движения, в конечном итоге формируют и сам творческий процесс. «Импровизационное начало неотъемлемо входит в структуру подлинно художественного, т.е. подлинно оригинального познания, которое может быть осмыслено, в частности, как череда локальных импровизаций, – справедливо подчеркивает психолог Б. Рунин. – Ведь творческий процесс экспериментален на всем его протяжении. И на каждом этапе – это не столько следование уже

имеющимся планам и намерениям, сколько естественно складывающееся отступление от них. Их пересмотр, даже их поправление. Тут на каждом шагу возникает нечто непредусмотренное самим автором» [6, с. 48–49].

Импровизирование – действенный способ «запустить» творческий процесс, разжечь механизмы вдохновения, стимулировать подлинную художественную активность. Сегодня все чаще говорят о «первотворческой» роли импровизации. Теоретики выводят закономерности: творческий потенциал личности прямо пропорционален его импровизаторским способностям; насколько человек склонен к «спонтанному смыслопорождению», настолько он талантлив как художник, настолько ему «дано». Способность к импровизированию, таким образом, является уникальным тестом на творческую одаренность.

Но то, что в наши дни явилось плодом кропотливой исследовательской работы психологов искусства, несколько веков назад считалось непреложной истиной. Извечное соперничество между двумя принципиально разными методиками творческой деятельности – ничем не связанным спонтанным созданием произведения и запланированным, композиционным конструированием художественного содержания зачастую решалось в пользу импровизации, безусловно, требующей большего мастерства, быстроты реакции, умения мгновенно концентрировать максимум психофизических сил для реализации внезапно возникшей задачи.

Можно предположить, сколь велика была роль импровизации в те времена, когда еще не существовало способов письменного закрепления музыкальных и литературных произведений и исполнители были вынуждены всякий раз воспроизводить исходный текст по-новому, с неизбежными ситуационными коррективами. Развитие письменности и нотописи, конечно, не исключило импровизацию из художественной практики. Так, Возрождение одинаково высоко ценило письменное и спонтанное творчество, в которых усматривало две стороны единого процесса сотворения произведений искусства. Достаточно сказать лишь, что первый в Европе профессиональный театр – знаменитая итальянская *commedia dell'arte* XVI в. – был импровизационным. Вместо продуманного сценария в нем практиковался приблизительный сюжетный план, на основе которого актеры могли свободно экспери-

ментировать по ходу действия, подчиняясь ситуационным запросам своих коллег или даже зрителей.

Вплоть до XVII в. *импровизационное творчество* включалось в динамическую картину мира как эквивалент самой сущности искусства. Однако тоталитаризм письменной традиции постепенно вытеснил этот способ художнического самоосуществления на периферию. В искусстве начали ценить заученность и предсказуемость, набирал обороты «театр представления», и на рубеже XIX–XX вв. упадок импровизационного начала наблюдался на всех направлениях художественной жизни Европы. Оно уходит в тень, скрывается в лабиринтах предварительной авторской работы. Рассудок, «внутренний редактор» теперь подчиняет серьезной переоценке внезапно вспыхивающие в голове художника смыслы и образы, и они являются зрителю опосредованно – через текст. Такое централизованное управление вдохновением и стимулирование рационализирующих тенденций творчества спровоцировало широкомасштабный кризис европейского искусства конца XIX в., затухание собственно творческой функции художнического сознания. Отсутствие постоянного стимулирования импровизаторских способностей, в коих скрывается ключ к действительно качественному художественному результату, невнимание к этой живой, органической стороне творчества приводили на всех фронтах исполнительского искусства Европы к упадку профессионального мастерства.

В начале XX столетия перед художниками встала проблема «реанимации» творческого процесса в его естественной, импровизационной стихийности. Поиски в направлении обнаружения этой первоосновы творчества вели К. Станиславский, В. Мейерхольд, Е. Вахтангов, А. Таиров, Н. Евреинов, А. Арто. В балете, где потребность в импровизационном «одушевлении» ощущалась столь же остро, воспользоваться энергией спонтанного первотворчества одной из первых попыталась А. Дункан. Интерес к интуиции, стремление освободиться от диктата рационализма наблюдается в этот период также в поэзии и живописи. В музыке тоска по импровизации родила такие радикальные способы самоосуществления, как сонористика, алеаторика, сериализм и фри-джаз.

Приручив импровизацию, художники Новейшего времени вызвали к жизни специфический тип произведений: словно в ответ на эйнштейновские откровения на авансцену художественного процесса вы-

ступили неустойчивые, лишенные привычной стабильности формы, в структуре которых обнаруживались «места неполной определенности» (термин Р. Ингардена) – сознательно подготовленные авторами «площадки» для импровизирования. Впрочем, анализ процесса подобного «наполнения пустот» и «одушевления» артефакта невозможен без уточнения специфики исполнительских и неисполнительских типов творчества.

В отличие от изобразительного искусства и литературы, воспринимаемых реципиентом «напрямую», музыка и театральные формы не могут обойтись без посредника, в противном случае произведение не состоится. Цепь «автор – реципиент» нуждается в срединном коммуникационном звене – исполнителе, на долю которого в ряде арт-практик XX в. выпадает задача не просто материально воплотить авторские указания (проиграть нотный текст или сценарий) и тем самым сделать их осязаемыми для публики, но и выступить в роли соавтора – импровизационно привнести в исходную форму-схему новое художественное содержание. Композитор и драматург без стеснения предписывают своим проводникам не жалеть творческой энергии и целиком уповают на силу этого горения. Только так и можно теперь – эстафетно, огнем от огня – донести до зрителя мощь первоначального импульса, ответственного за рождение «зачаточной формы» (термин Э. Жильсона) в душе художника. Но зритель не «заразится», подлинного контакта с автором не произойдет, если между ними глухой стеной встанет исполнитель, лишенный импровизаторского таланта, способный лишь поглощать первотворческие эманации. Исполнитель должен стать союзником художнику и, пусть и исказив содержание импровизационного всплеска (этого никак не избежать), сохранить (а может, и умножить) его мощность, чтобы стала возможной цепная реакция – тот самый платоновский магнетизм, своего рода эвокация по способу действия.

В предельных вариантах, на кромке искусства и неискусства этот принцип проявил себя в хэппенинге и флюксусе – авангардистских направлениях 1950–1960-х годов, манифестирующих подвижные, собирающиеся в конкретном «здесь и сейчас», произведения. Организаторы этих акций побуждали зрителя к действию, совместной импровизации, которая должна уравнивать в правах на творчество автора, исполнителя и реципиента. Впрочем, не многим удавалось оставаться

при этом в рамках художественности. Пожалуй, более удачными выглядят подобные опыты в музыке, где со зрителя все же снимаются тяготы непосредственного физического участия в процессе осуществления произведения. Импровизирует исполнитель, реципиенту же остается отпустить на волю воображение, дать простор ассоциациям. Классическими примерами могут служить созданные в рамках алеаторики «Секвенции для одинокой флейты» Л. Берио или «Одиннадцатая пьеса для фортепиано» К. Штокхаузена.

В неисполнительских искусствах связка «художник – воспринимающий субъект» имеет опосредованный характер. Лишенные проводника, способного увлечь зрителя «невывразимым огнем» собственного спонтанного смыслопорождения, живопись, скульптура или поэзия демонстрируют иной способ импровизационного контакта. Художники в этом случае невольно апеллируют к универсальной природе импровизации, которая сопутствует человеку везде, где есть место творческому поиску. Ведь импровизация равна творчеству, она неустраима из процесса создания произведения – начинает его, формируя смутные предощущения будущей формы, а потом, по мере претворения плана в жизнь, отвечает за ситуационные отклонения от него. Она обнаруживает себя в любом творческом акте, дело лишь в интенсивности этой «вспышки».

Конечно, здесь исследователь скорее рискует погрязнуть в субъективности, нежели в анализе импровизаций актера, танцора или музыканта, вынесенных на публику, происходящих в конкретном месте и времени. С писателем и художником сложнее (если они, конечно, не устраивают показательных выступлений под прицелами телекамер, как поступил в 1955 г. П. Пикассо, согласившийся зафиксировать на пленке тайные пружины своего творческого процесса и показавший, как его рука, словно ведомая какой-то силой, в течение полутора часов мечется по листу бумаги, совершая удивительные и остроумные графические метаморфозы). Обычно процесс создания произведения – а тем более возникновения его замысла – скрыт от посторонних глаз, и «научных» методов проверить, действительно ли имела место импровизационная вспышка, нет. Верить художникам на слово не приходится – едва ли кто-то откажет себе в удовольствии прослыть любимцем богов или в крайнем случае «рупором Абсолюта».

В итоге нам остается только само произведение – продукт, возможно, имевшей место вдохновенной импровизации: стихотворение, картина, скульптура, архитектурный ансамбль. И нужно суметь рассмотреть эту вспышку – точнее ее отблеск, реализованный творческим усилием мастера. Если первотворческий импульс достаточно силен, след от него окажет на нас определенное заражающее действие. В подобном случае мы словно подхватываем авторскую импровизацию и продолжаем ее в своем воображении. Напрашивающийся пример здесь – живопись кубистов, Пикассо или Ж. Брака, приглашающих зрителя мысленно собрать мозаику, слить разрозненные фрагменты картины в цельный образ. Реципиент в таких условиях устранен от физического участия в создании произведения (кроме тех случаев, когда ему предоставляется прямая возможность контакта с объектом: авторы современных инсталляций, инвайронментов, ассамбляжей часто предлагают зрителю что-то скомпоновать, нажать на кнопку, и т.п.), ему остается не менее важная рефлексивная функция.

Между исполнительскими и неисполнительскими искусствами нет непроходимой пропасти – и те и другие апеллируют к воспринимающему сознанию человека. А исполнение при ближайшем рассмотрении оказывается не чем иным, как частным случаем интерпретации. В лихорадочном поиске импровизационного ответа исполнитель-соавтор сначала осмысляет предлагаемые обстоятельства, изучает пресловутые лакуны формы – призывая на помощь воображение, память, пытается ускорить течение бессознательных процессов и сделать их осозаемыми не только для своего «я», но и для публики. Примерно ту же операцию (только без выхода «реплики» вовне) совершает в неисполнительских искусствах реципиент.

Импровизация сложна и внутренне обусловлена: подготавливается загодя, исподволь – только тогда она может действительно осуществиться. В противном случае, когда «вдохновение ошибается адресом» и импровизация попадает «не в ту голову», человек лишь переживает «творческое самочувствие», но, не имея навыка владения специальным инструментарием, даром, теряет его. Подлинному художнику в не меньшей мере, чем способность к спонтанному творчеству, необходимо мастерство, техника задержания и воплощения родившихся образов, идей, импульсов. Достичь этого без специальных знаний невозможно. Нужна подготовка, довольно прагматичный настрой,

чтобы сознание успело идентифицировать мелькнувшую в мозгу информацию как сущность. В этом и заключается профессионализм художника, который обладает техникой фиксации сложных мимолетных состояний и претворения их средствами выразительности, языка в материал искусства.

Очевидно, что процесс художественного накопления идет большей частью в подсознании. Импровизатор, провоцирующий вдохновение, должен уметь аккумулировать силы на одной задаче, замкнуться в себе, чтобы целиком погрузиться в «поэтическое состояние». «Творчество есть прежде всего – *полная сосредоточенность всей духовной и физической природы*. Она захватывает не только зрение и слух, но и все пять чувств человека. Она захватывает кроме того и тело, и мысль, и ум, и волю, и чувство, и память, и воображение. Вся духовная и физическая природа должна быть устремлена при творчестве на то, что происходит в душе изображаемого лица» [7, с. 365]. Представление Станиславского о творчестве в данном случае максимально смыкается с понятием импровизации. Без большой концентрации внимания, сосредоточенности трудно запустить механизмы подсознания и интуиции. Об этом прекрасно знают импровизаторы-практики – джазовые музыканты, поэты-экспромтисты. Порой художнику для вхождения в нужное психическое состояние необходима поддержка извне. Так, об импровизациях А. Мицкевича сообщают следующее: поэт «менялся в лице, бледнел, страшным усилием выбрасывал из себя стихи, держа слушателей в магнетическом напряжении. Ему помогал нежный голос флейты: флейта как бы настраивала инструмент его поэзии» [5, с. 106].

Если психофизическая концентрация достигнет апогея, произойдет чудо – скрытое в подсознании вдруг прорвется наружу и обретет сначала «осмысленный», подчиненный дешифровке сознанием эквивалент, а после – и форму своего существования для реципиента. При этом «озарения» могут быть разной интенсивности, о чем вполне в духе психоанализа говорит Ф. Шиллер: «Эти “неожиданности души” неодинаковы по силе и продолжительности: от кратких вспышек, освещающих на мгновение одну лишь мысль или частицу образа, и до великих, многое охватывающих открытий. В последнем случае выступает на поверхность значительная часть подсознательного, и это оказывается потрясением огромной скалы, вроде тектонических ката-

строф, когда из глубин океана появляются новые острова и становятся новой отчизной растений, животных и людей» [5, с. 105].

Как видим, на помощь приходит юнговское учение об автономных комплексах – обособившихся областях души, властно пробивающих себе дорогу в сферу сознания и подчиняющих себе на время все существо человека. Импровизация, таким образом, представляет собой процесс вынесенного вовне осуществления этого комплекса (наверное, можно сказать, и архетипа), неожиданный как для стороннего наблюдателя, так и для самого «исполнителя» – носителя данного «паразитирующего» объекта.

В импровизации первостепенную значимость имеет бурлящее подсознание художника, выплескивающее наружу только что рожденные формы и смыслы. Таким образом, экзистенциал творчества силами языка искусства созидает новое, в том числе и экзистенциальное, содержание.

Список литературы

1. Новый энциклопедический словарь. – М.: Большая Российская энциклопедия: Рипол Классик, 2007. – 1455 с.
2. *Кривцун О.А.* Эстетика. – 3-е изд., переработанное и дополненное. – М.: Юрайт, 2014. – 549 с.
3. *Лившиц Д.Р.* Феномен импровизации в джазе: дис. ... канд. искусствоведения. – Н. Новгород, 2003. – 176 с.
4. *Мальцев С.М.* О психологии музыкальной импровизации. – М.: Музыка, 1991. – 88 с.
5. *Парановский Я.* Алхимия слова: Олимпийский диск. – М.: Прогресс, 1982. – 528 с.
6. *Рунин Б.М.* О психологии импровизации // Психология процессов художественного творчества. – Л.: Наука, 1980. – С. 45–57.
7. *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. – М.: Искусство, 1962. – 576 с.
8. *Шевель А.В.* Импровизация в художественном творчестве: дис. ... канд. филос. наук. – М., 1998. – 144 с.

References

1. Novyj enciklopedicheskiy slovar'. – M.: Bol'shaya Rossijskaya enciklopediya, Ripol Klassik, 2007. – 1455 s.
2. *Krivcun O.A.* Estetika. 3-e izdanie, pererabotannoe i dopolnennoe. – M.: Yurajt, 2014. – 549 s.

3. *Livshic D.R.* Fenomen improvizacii v dzhaze: dis. ... kand. isk. – N. Novgorod, 2003. – 176 s.
4. *Mal'cev S.M.* O psihologii muzykal'noj improvizacii. – M.: Muzyka, 1991. – 88 s.
5. *Parandovskij Ya.* Alhimiya slova // *Parandovskij Ya.* Alhimiya slova. Olimpijskij disk. – M.: Progress, 1982. – 528 s.
6. *Runin B.M.* O psihologii improvizacii // *Psihologiya processov hudozhestvennogo tvorchestva.* – L.: Nauka, 1980. – S. 45–57.
7. *Stanislavskij K.S.* Moya zhizn' v iskusstve. – M.: Iskusstvo, 1962. – 576 s.
8. *Shevel' A.V.* Improvizaciya v hudozhestvennom tvorchestve: dis. ... kand. filos. nauk. – M., 1998. – 144 s.